

**Die Buddhafigur im Spannungsfeld
zwischen ‚Religion‘ / ‚Nicht-Religion‘ und ‚Kunst‘ / ‚Nicht-Kunst‘
unter dem Aspekt der Deutigkeit**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doctor philosophiae (Dr.phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von

Johanna Maria Unkhoff, Magistra Artium (M.A.),
geboren am 25.06.1983 in Münster

Gutachter:

1. Prof. Dr. Dr. Bertram Schmitz (FSU Jena)
2. Prof. Dr. Eva Koethen (LU Hannover)

Tag der Disputation: 05.06.2018

Die vorliegende Arbeit versteht sich im Geiste Aby Warburgs, als „Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft [um] die kulturwissenschaftliche Methode zu verbessern.“¹ Warburgs Vision einer Fusion der „Kunstgeschichte und Religionswissenschaft im Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte“,² die mit zentraler Beteiligung der Kunstwissenschaft inter- bzw. transdisziplinäre Forschung und Betrachtung ermöglichen kann, beschreibt eine Haltung, die sich gerade im Hinblick auf den *Laborbegriff* in der vorliegenden Arbeit widerspiegelt. Warburgs Diktum: ‚der liebe Gott steckt im Detail‘ verweist auf seine Position gegen jede dogmatische Theorieverwendung - auf der Betrachtungsebene, am Gegenstand selbst lässt sich Theorie (weiter-)entwickeln und gewinnen.

Dies entspricht der zugrundeliegenden Überzeugung dieser Arbeit.

1 Text von Aby Warburg der nicht publiziert wurde, gesammelt in Dieter Wuttke (Hrsg.); „Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1952 und andere Dokumente.“; Saecula Spiritualia 20, Baden-Baden 1989 S.267 / auch zitiert bei: Hartmut Böhme; „Aby M. Warburg.“; in: Axel Michaels (Hrsg.); „Klassiker der Religionswissenschaft.“ [1997]; C.H.Beck Verlag, München 2004 S.138

² Wuttke 1989 S.268 / Böhme [1997] 2004 S.138

Einleitung	7
I. Prolegomena	12
II. Die Entwicklung der Buddhafigur aus (kunst-)historischer Perspektive	23
1. Das Leben des Buddha	24
2. Der Stupa - Beginn einer materialen buddhistischen Kultur	27
3. Anikonik	31
3.1 Leere als Form	37
4. Anthropomorphe Darstellungen	39
5. Borobudur	52
6. ‚Dhyanamudra‘ - mehr als eine Haltung?	59
6.1 Meditation durch Betrachtung	61
III. Die Buddhafigur in Kontexten von Buddhismus und ‚Religion‘	64
1. Zum Begriff ‚Religion‘	65
1.1 Zum Begriff ‚Dharma‘	67
1.2 Zum Begriff ‚heilig‘	69
2. Die Buddhafigur im Buddhismus	71
2.1 Traditionelle Verfahren der Fertigung	72
2.2 Der Weiheritus	75
2.3 Der Buddhismus und die Dinge	80
2.4 Ikonen im Christentum	82
2.5 Die Buddhafigur in der buddhistischen Praxis	85
2.6 Die Buddhafigur im Zen Buddhismus	90
2.7 Der Körper als Buddhafigur	93
3. Buddhismus und Materialität	94
3.1 Wandlung oder Erweckung? Lebendigkeit in den Dingen	97
3.2 Symbol und Zeichen	99
3.3 Die Buddhafigur und die Transsubstantiationsfrage	103
4. ‚Relationalität‘ und ‚Personhood‘	106
4.1 Exkursorische Erprobung des Konzepts ‚Relationalität‘	110
4.2 ‚Erkenntnis‘ als Moment von ‚Belebung‘	112
5. Die ‚Drei-Körper-Lehre‘	114

6. Präsenz und Re-Präsenz	122
7. Die Titel des Buddha	126
7.1 Namen des Buddha	127
7.2 Menschliche (idealisierte) Eigenschaften (Kat.I)	128
7.3 Übermenschliche Eigenschaften (Kat.II)	132
IV. Die Buddhafigur in Kontexten von ‚Nicht-Religion‘ und ‚Nicht-Kunst‘	135
1. Die Buddhafigur in Kontexten von Dekoration	136
2. Ausfuhr von Buddhafiguren aus Thailand - Export von ‚Kunst‘ oder ‚Religion‘?.....	142
2.1 Balinesische Kunst und Religion im Spannungsfeld von sakralen und säkularen Auftrittsorten	146
V. Die Buddhafigur im Museum und in Kontexten von ‚Kunst‘	149
1. Die Buddhafigur im Museum.....	150
1.1 Das Museum als Ausstellungsort von ‚Religion‘	152
1.2 Exkurs: Religiöse Themenparks	156
1.3 Vermittlung von ‚Religion‘ im Museum	158
1.4 Museum - säkularer oder sakraler Raum?	164
1.5 ‚Religiöse‘ Objekte im Museum	169
1.6 ICOM.....	172
1.7 Blasphemie - Konflikte zwischen den Feldern ‚Religion‘ und ‚Kunst‘	175
2. Die Buddhafigur zwischen Abbild und Kunstwerk	180
2.1 Die Buddhafigur - ein offenes Kunstwerk?	184
2.2 Die Buddhafigur - Darstellendes, Darstellung oder Dargestelltes?.....	191
3. Die Buddhafigur in der zeitgenössischen Kunst	195
3.1 „TV Buddha“ und „Projekt 74“ von Nam June Paik.....	195
3.2 „Made in Dresden“ von Han Chong.....	202
VI. Die Buddhafigur	209
1. Materiale Aspekte der Buddhafigur - eine Auswahl	210
1.1 ‚Figura‘, ‚Gestalt‘ und ‚Form‘	217
2. Die Deutigkeit der Buddhafigur	222

VII. Quellen

1. Literaturverzeichnis.....	233
2. Verzeichnis der Internetquellen.....	247
3. Bilderverzeichnis.....	248

VIII. Anhang

Ehrenwörtliche Erklärung	251
Lebenslauf	252

Einleitung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als theoretische Untersuchung und wissenschaftliche Theoriebildung, angestoßen durch ein Gedankenexperiment. Anhand einer genauen Betrachtung eines konkreten Objektes, werden verschiedene Theorien und Perspektiven der Religions- und Kunstwissenschaft, der Kunstgeschichte, sowie der Philosophie exemplifiziert und miteinander verknüpft, um das Potential interdisziplinärer Betrachtungsweisen zu nutzen.

Buddhafiguren sind gegenwärtig Teil verschiedenster Kontexte: Sie lassen sich nicht nur in eindeutig buddhistisch religiösen Feldern entdecken, sondern sind auch in nicht-buddhistischen und säkularen Zusammenhängen zu finden. Auch in Bereichen der ‚Kunst‘ sind Buddhafiguren auszumachen: in Museen, als Kulturgut oder Zeitzeugnis, als Teil eines Werkes oder als Kunstwerk selbst. Die mannigfaltigen Orte bedeuten unterschiedlichste Zusammenhänge und Gebrauche; die Buddhafigur bleibt in ihrer *Gestalt* jedoch unverändert.

Studien der ‚Materialen Religion‘ bilden aktuell ein blühendes Feld in der Religionswissenschaft. Gegenstände, Objekte und andere dinghafte Ausdrücke von Religion traten und treten auch vermehrt in den Fokus, um über Religion³ zu informieren: besonders in Museen brauchte es aus diesem Grund neu und anders durchdachte, sowie wissenschaftlich befragte Verfahrensweisen im Umgang mit dieser Form der Materialisierung von Religion.⁴ Auch jenseits einer solch speziellen Zurschaustellung religiöser Objekte wurde erst in den letzten Jahren wissenschaftlich zum Phänomen der religiösen Verehrung von Dingen - auch und im Besonderen im privaten Kontext - geforscht und publiziert. Die Forschungen zur ‚Materialen Religion‘ legen dar, dass Religion nicht jenseits seiner materialen Erscheinung *umfassend* gedacht werden kann, obgleich dies bis zur jüngeren Epoche geschah. Nähere Betrachtungen des Umgangs mit den Dingen in allen Religionen lassen eine singuläre Betrachtung nicht

³ Der Terminus ‚Religion‘ wird im Folgenden im Singular verwendet, um den gesamten Bereich der jeweiligen Religionen und ihrer Inhalte in Abstrahierung zu bezeichnen.

⁴ siehe hierzu bspw. Crispin Paine; „Religious Objects in Museums. Private Life and Public Duties.“ Bloomsbury Academics, London / New York 2013

zu: Objekte, denen geopfert wird, die gekleidet, gebadet und gefüttert werden,⁵ transformieren zudem nach religiösem Selbstverständnis von einem ‚Objektstatus‘ in einen ‚Subjektstatus‘ – sie werden zu *Subjekten der Verehrung*. Die Religionen selbst nehmen eine ambivalente Haltung zu materialer Kultur ein: einerseits schöpfen sie ein Selbstverständnis aus der Ablehnung oder Domestizierung idolatrischer Praktiken, andererseits greifen sie in vielfältiger Weise auf einen Kult der Dinge zurück.⁶

Objekte, die (auch) in religiösen Kontexten verankert sind, hinterfragen die Unterschiede und Unterscheidungen der Kategorien ‚Objekt‘ / ‚Subjekt‘, ‚Transzendenz‘ / ‚Immanenz‘, ‚Gegenstand‘ / ‚Geist‘ sowie ‚Natur‘ / ‚Kultur‘ in einer Art, wie es alltägliche Dinge nicht tun.⁷ Sie befinden sich in einem Spannungsfeld, indem sich ggf. gegensätzliche Bedeutungszuschreibungen kreuzen und überlagern. In ausschließlicher Betrachtung dieser Dualitäten ist eine tatsächliche *Annäherung* an das Objekt nicht möglich, da diese Kategorien kontextabhängiger Natur sind und somit jeweils nur eine (und damit eingeschränkte) Sicht auf das Objekt in jeweiliger Situation erlauben und gültig machen. Es gibt jedoch unterschiedlichste Formen der Begegnung, Betrachtung und (Inter-)Aktion zwischen Menschen und Buddhafiguren (oder anderen religiösen Objekten), was auf die Notwendigkeit einer genauen und differenzierten Betrachtung derselben in unterschiedlichen Kontexten und Gebrauchen verweist. Zumeist wird, wenn religiöse Objekte verhandelt werden, primär ihr symbolischer Charakter oder ihr Repräsentationsstatus berücksichtigt. Die Figuren werden auf das *Moment des Verweisens* – auch das *Moment des über sich selbst Hinausweisens* – und damit auf eine transzendente Ebene reduziert. *Erscheinen* jedoch solche Objekte bspw. in Kontexten von Kunst oder werden zu Handelsgut, verlagern sich Gebrauchsweisen, Bedeutungen und Zuschreibungen.

⁵ Wie zum Beispiel im Hinduismus, wo die *Statuen der Götter* in vielen Tempeln nach religiösem Verständnis einen Tagesablauf haben, der sich kaum vom Alltag der Menschen unterscheidet: Sie gehen schlafen verbringen die Nacht bei einem Gatten oder einer Gattin, wie z.B. der Gott Shiva, dessen Figur jede Nacht in den Schrein seiner Gemahlin Minakshi gebracht und am Morgen wieder in einer Sänfte in sein eigenes Heiligtum zurückgetragen wird, wachen auf, werden (bis zu viermal täglich) angezogen und speisen bzw. werden gefüttert (vgl. William Dalrymple; „Neun Leben.“; Berlin Verlag, Berlin 2011)

⁶ vgl. auch Stefan Laube; „Von der Reliquie zum Ding.“; Akademie Verlag, Berlin 2012 / Laube bezieht sich hier explizit auf das Christentum

⁷ vgl. Amy Whitehead; „Religious Statues and Personhood.“; Bloomsbury Academics, London / New York 2013 S.1-21

Im Vorfeld der Arbeit wurde ein Koordinatenkreuz – ein Fadenkreuz zwischen den Polen ‚Religion‘ / ‚Nicht-Religion‘ und ‚Kunst‘ / ‚Nicht-Kunst‘ – in Form eines Spielplanes, als Verfahrensweise zur *Sichtbarmachung* der Fragestellung, erstellt. Die Buddhafigur ließ sich auf diesem Spielfeld bewegen und somit in die verschiedenen Bereiche ‚führen‘. Diese Vorgehensweise entsprach einer phänomenologisch-theoretischen Betrachtung: Das Spielfeld diente der Anschaulichkeit des Untersuchungsfeldes, doch gleichzeitig stellte es im Prozess des ‚Probierens‘ heraus, dass die ursprünglich diametral angelegte Fragestellung – die Positionierung der Buddhafigur zwischen den Feldern ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ – sich als Phänomen in der Praxis nicht abbilden ließ.⁸ Die Abbildung eines Gedankenschaubildes⁹ der Untersuchung zeigt auf, dass sich diese angenommene Gegensätzlichkeit zwar in Positionen und Perspektiven finden und argumentieren lässt, sie aber als solche *in der Figur* nicht angelegt ist.

So diente die simulierte, räumlich-spielerische Vergegenwärtigung der Erkenntnisgewinnung und führte zur Konzeptionierung des eigens erdachten Begriffs ‚Deutigkeit‘, der diese Mehrdeutigkeiten gleichzeitig berücksichtigt und beschreibt.¹⁰

Der ‚Phänomenbegriff‘ wird im Folgenden dezidiert nach Husserl bzw. in der Nachfolge Husserls nach Merleau-Ponty im Hinblick auf eine kunstwissenschaftliche Terminologie verwendet und nicht im Sinne einer ‚Religionsphänomenologie‘, die als eine Abstraktion von Historizität und als vorausgesetzte Ontologie verstanden werden könnte. In der gesamten Betrachtung und im Gebrauch richten sich die Terme ‚Phänomen‘ und ‚phänomenologisch‘ nach dem gegenwärtigen kunstwissenschaftlichen Verständnis,¹¹ wohlwissend, dass dieses nicht durchgehend mit dem der Religionswissenschaft identisch ist.

Im Rahmen einer solchen interdisziplinären Arbeit ist es mitunter unumgänglich mit derart divergierenden Wissenschaftstraditionen und deren jeweiligen spezifischen

⁸ Mit Rekurs auf die Philosophie des Buddhismus lässt sich der Aspekt der *Praxis* als Form ästhetischer und theoretischer *Gewahrwerdung* besonders gewichten. Im Buddhismus ist die *Glaubenspraxis* ein zentrales Moment, das sich in Form von Ritualen, ritualisierten Tätigkeiten und im Besonderen in Form der Meditation ereignet. Auf diese Weise zeigt sich die buddhistische Haltung und ihr Verständnis.

⁹ siehe dazu Abbildung 18 der vorliegenden Arbeit

¹⁰ Der Begriff der Deutigkeit wird in Teil I der vorliegenden Arbeit eingeführt.

¹¹ siehe dazu auch Teil V Kapitel 1.3 und 2.1 der vorliegenden Arbeit

Verständnisordnungen zu operieren, um für die genannten Wissenschaften gleichermaßen eine weiterführende Betrachtung zu ermöglichen.

Die Deutungspluralität von Kunst und Religion findet in der konkreten Buddhafigur eine phänomenale Verbindung. Die Interdisziplinarität dieser Arbeit zeigt sich am Gegenstand selbst: Die Involvierung und Verbindung der Felder ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ führt *anhand des Phänomens*, in diesem Fall der konkreten Buddhafigur, zur Transdisziplinarität. Eine Differenzierung innerhalb des Objekts in die Aspekte ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ ist theoretisch bedingt möglich, wie diese Untersuchung jedoch zeigen wird, als solche in der Buddhafigur nicht angelegt. Die genannten Aspekte existieren gleichzeitig und gleichwertig nebeneinander und beschreiben eben in dieser *Gemeinsamkeit* das Phänomen. Unter Berücksichtigung der Deutigkeit kann eine Betrachtung vermeintlicher Dualitäten gelingen, eine interdisziplinäre Untersuchung erfolgen und unterschiedliche Perspektiven unter neuen Aspekten gleichwertig und gleichzeitig erschlossen werden.

Die im Hinblick auf diese Vorgehensweisen erfolgende Untersuchung der Buddhafigur zeigt die ein- und mehrdeutigen Ebenen und Zuschreibungen von Kunst und Religion auf und grenzt die Deutigkeit des spezifischen Objekts ein. Anhand religions- und kunsthistorischer Betrachtung, kunsthistorischer Einordnung, materialer Erkundung, exemplarischer Untersuchung verschiedener Erscheinungsorte der Buddhafigur in Bereichen der ‚Kunst‘, der ‚Religion‘ sowie in Bereichen der ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Nicht-Religion‘ werden die zentrale Deutigkeit und die sich daraus ermöglichende Rezeption in Ein- oder Mehrdeutigkeit herausgearbeitet.

Nach Setzung der Deutigkeit als konzeptionelles Modell zu Beginn der Arbeit¹² führt ein kunsthistorischer Überblick¹³ in das Forschungsfeld ein. Die Untersuchung der Buddhafigur erfolgt anschließend aus drei unterschiedlichen Perspektiven, in denen die Zuschreibungen ‚Kunst‘ / ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Religion‘ / ‚Nicht-Religion‘ entsprechend dargestellt werden: das Feld ‚Religion‘¹⁴ – im konkreten Fall der Buddhismus –, das Feld ‚Kunst‘¹⁵ mit einem Schwerpunkt auf den Ort ‚Museum‘ und zwei Beispielen

¹² Teil I der vorliegenden Arbeit

¹³ Teil II der vorliegenden Arbeit

¹⁴ Teil III der vorliegenden Arbeit

¹⁵ Teil V der vorliegenden Arbeit

zeitgenössischer Werke sowie das Feld ‚Nicht-Kunst‘ / ‚Nicht-Religion‘,¹⁶ das exemplarisch im Bereich des Handels sowie der Dekoration verortet wird. Diesen drei Teilen der Arbeit ist je ein Bild vorangestellt, das das Phänomen ‚Buddhafigur‘ in entsprechenden Zusammenhängen und ‚Gebrauchen‘ zeigt.

Die verschiedenen Erscheinungsorte der Buddhafigur sind Ausgangspunkte einer Betrachtung, die auch über räumliche und kontextuelle Zuschreibungen hinausführt: Dazu werden sowohl kunst- als auch religionsgeschichtliche Entwicklungen in den Blick genommen, buddhistische Texte befragt, dem *Wesen* ‚Buddha‘ nachgespürt, sowie rechtlich und rituell begründete Vorschriften für den Umgang mit der Buddhafigur nachvollzogen. Die Verfahren der Fertigung und Einsegnung werden ebenso in den Fokus genommen wie die Rolle der Figur innerhalb des Buddhismus. Fragen nach ‚Belebtheit‘ oder ‚Lebendigkeit‘ von *Dingen* zielen genauso in den Forschungsbereich, wie Thematiken der ‚Relationalität‘, ‚Responsivität‘ und die Erprobung *neuer* Begrifflichkeiten wie ‚Personhood‘.¹⁷ Gedankliche Verknüpfungen der Buddhafigur mit anderen Phänomenen, wie beispielsweise Ikonen oder mit der Transsubstantiationsfrage des Christentums, eröffnen weitere Aspekte der sich stetig verdichtenden Untersuchung.

Die verschiedenen Teile der Arbeit sind als gesamtheitliche Perspektive auf das Phänomen zu verstehen, es handelt sich in der Abfolge der Betrachtung um keine hierarchische Ordnung. Die Betrachtung beginnt mit dem Feld ‚Religion‘, da die Figur hier ihren entstehungsgeschichtlichen Ursprung hat.

Ziel der Untersuchung ist, eine möglichst vielschichtige Betrachtung der Buddhafigur anhand verschiedener ‚Gebrauche‘ unter dem Aspekt ihrer Deutigkeit abzubilden, um somit Antwort auf das Phänomen innerhalb der Pole ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ bzw. ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Nicht-Religion‘ geben zu können. Denn, um mit Wittgenstein zu sprechen: „Die Probleme werden gelöst, nicht durch Beibringung neuer Erfahrungen, sondern durch Zusammenstellung des längst Bekannten.“¹⁸

¹⁶ Teil IV der vorliegenden Arbeit

¹⁷ vgl. Whitehead 2008

¹⁸ Ludwig Wittgenstein; „Philosophische Untersuchungen.“ [1945]; Joachim Schulte (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003 Textnummer 109

I. Prolegomena

„»Ich bin namenlos – sagt ein Gegenstand –, und wenn du mich so oder so nennst, dann hast du etwas anderes als mich im Blick und wendest dich ab von mir.«¹⁹

Die Begriffe Kunst und Religion beschreiben unterschiedliche Felder, die sich teilweise einer gleichen Materie bedienen. Dies geschieht in deutlicher Unterschiedlichkeit im Hinblick auf Selbst- und Fremdverständnis. Wo die Kunst in ihrer experimentellen Offenheit Mehrdeutigkeit verlangt und verträgt, strebt die jeweilige Religion trotz ihres abstrakten Transzendenzbezugs nach ihrer spezifischen, absoluten Eindeutigkeit. Die Mehrdeutigkeit in der Kunst ist klar von einer Beliebigkeit abzugrenzen: Die Offenheit, die in der Kunst liegt, operiert immer mit den Gegebenheiten von Form, Medium und Material – und damit auch immer auf der Basis einer potentiell gegebenen Deutigkeit. Die Kunst führt aus der Konkretion in die Abstraktion und damit in neue Konkretion.

Kunst und Religion sorgen mit unterschiedlichen Verfahrensweisen dafür, dass ihre spezifische Mehr- oder Eindeutigkeit gewahrt und gewährleistet wird. Dies wird im Gebrauch und im Umgang mit Dingen offensichtlich. Am Beispiel einer Buddhafigur untersucht die vorliegende Arbeit diese Unterschiedlichkeit im Hinblick auf Mehr- und Eindeutigkeitskonzepte sowie das daraus resultierende Potential. Der für diese Arbeit entwickelte Begriff ‚Deutigkeit‘ bezieht sich auf das zentrale *Wirkpotential* der Dinge. Dieses generiert sich aus Form und Materie, aus der *Gestalt* des Objekts, das je nach Perspektive, Nutzung und Kontextualität in Ein- oder Mehrdeutigkeit geführt werden kann.

Die Zuschreibung von Deutigkeit ermöglicht den Brückenschlag für die übergreifende Betrachtung eines Objekts zwischen den Polen ‚Kunst‘ und ‚Religion‘, ohne diese gegeneinander *auszuspielen*. Begriffe wie ‚Wesen‘, ‚Sein‘ oder ‚Natur‘ der Dinge – in diesem Fall der Buddhafigur – bringen einnehmende Konnotationen mit sich. Der Begriff ‚Deutigkeit‘ hingegen bezeichnet eine Potentialität von Bedeutung und Mehrdeutigkeit gleichwertig und mehrdimensional. Die Buddhafigur besitzt Deutigkeit,

¹⁹ Paul Valéry in: „Ich grase meine Gehirnwiese ab. Paul Valéry und seine verborgenen Cahiers.“ [1894-1945]; Thomas Stölzel (Hrsg.); Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2011 S.240

die ihr aufgrund der Gestalt innewohnt. Abhängig vom Kontext, in dem sie betrachtet wird, sowie von Betrachtenden selbst wird sie in Ein- oder Vieldeutigkeit rezipiert und kann entsprechend ‚Kunst‘ oder auch ‚Religion‘ sein, oder / und ‚Nicht-Kunst‘ und / oder ‚Nicht-Religion‘. Betrachtende und Kontextualität können jeweils andere, in der Deutigkeit der Figur angelegten Zuschreibungen einlösen, die Deutigkeit des Objekts jedoch nicht verändern.

Kunst und Religion unterscheiden sich trotz partieller Überlagerungen ihrer Felder essentiell: Wo die Kunst durch Mehrdeutigkeit ihre Wirkung ins Offene potenziert, verlangt die jeweilige Religion letztlich Eindeutigkeit, um ihre Potenz *in religio* – in Rückbindung bspw. des Menschen an eine Gottheit²⁰ – zu gewährleisten. In Eindeutigkeit kann die Buddhafigur für den Rezipienten Religion oder Kunst sein, obgleich die Kunst durchaus auch Mehrdeutigkeit ermöglicht. Wird die Figur durch den Rezipienten situativ in Mehrdeutigkeit erfahren, kann sie aus religiöser Perspektive nur Kunst und nicht Religion sein, da die Einordnung in ‚Religion‘ als Kategorie zugunsten von Mehrdeutigkeit aufgegeben werden müsste. Da die Figur äußerst unterschiedlich und vieldeutig aufgenommen wird – was sich durch die unterschiedliche Handhabung und die mannigfaltigen Erscheinungsorte zeigt, welche die Arbeit in Form exemplarischer Zugriffe untersucht – scheint sie in der gelebten Praxis dem Aspekt einer Mehrdeutigkeit – zumindest in Gegenwart und im westlichen Europa – näher. Ihre religiöse Eindeutigkeit, die in ihrem Entstehen aus dem Buddhismus heraus als Form von ‚Religion‘ begründet liegt, wurde aufgrund von (inflationärer) Verwendung in unterschiedlichen Bereichen jenseits eindeutiger religiöser Kontexte mehrfach ‚geöffnet‘. Die Deutigkeit der Figur wird dadurch nicht beeinflusst, denn diese besteht unabhängig von jedweder Kontextualität und Zuschreibung. Sie manifestiert sich allein durch ihre Gestalt.

Der Begriff ‚Gestalt‘ meint sowohl die äußere Form als auch die materiale Erscheinung, verbindet diese jedoch auch mit einer entsprechend daraus resultierenden inneren Vorstellungswelt. Der Gestaltbegriff wurde besonders nach Husserl als ein Grundbegriff der Ästhetik und der Phänomenologie verstanden, bevor er dann elementarer Teil der Gestaltpsychologie wurde und auch eine sozioethische Dimension erfuhr, die im Kontext von Rassenideologien instrumentalisiert wurde. In dieser Arbeit

²⁰ vgl. Bertram Schmitz; „‘Religion‘ und seine Entsprechungen im interkulturellen Bereich.“; Tectum Verlag, Marburg 1996 S.15

wird er jedoch ausschließlich auf der Ebene einer ästhetischen und ausdrücklich nicht psychologischen Beschreibung im Sinne Husserls gebraucht. Der Begriff ‚Figur‘ der sich wörtlich im Untersuchungsobjekt ‚Buddhafigur‘ findet, wird im Sinne von Auerbachs ‚Figura‘ verwendet.²¹

Im Hinblick auf die zu unterscheidenden Zuschreibungen von Religion und Kunst verstehen sich die Begriffe Mehr- bzw. Eindeutigkeit auf der Grundlage folgender Überlegungen: Als essentielle Verfahrensweise und Teil der Kunst markiert die Rolle des Experiments einen entscheidenden Aspekt der Divergenz zwischen Mehr- bzw. Eindeutigkeit in Kunst und Religion. Die Kunst nutzt im Entstehungsprozess sowie darüber hinaus Elemente des Probierens, des Wagens und Experimentierens. Das Experiment bezeichnet ein Tun, das ohne prognostizierbaren Ausgang gewagt wird, um daraus neue Erkenntnisse zu gewinnen. Es bedeutet ein ‚Sich-aussetzen‘ unerwarteter Ereignisse und Erfahrungen. Dabei handelt es sich um kein beliebiges Tun, sondern es ist ein bewusster und gewählter Prozess, der vom Bekannten geplant ausgeht und in ein Unbekanntes führt, um etwas Neues zu eröffnen. Diese Handlung ist ergebnisoffen und kann nur retrospektiv (aus)gelesen werden, um bspw. eine Annahme zu bestätigen, zu widerlegen oder etwas sich neu Entwickelndes nachzuvollziehen. Von diesem Neuen führen wiederum Wege in Form von Fragestellungen und Impulsen in weitere Felder und Bereiche. Das Experiment hat keinen zwangsläufigen Endpunkt sondern eröffnet immer auch Weiteres.

Der gesamte Verlauf des Experiments ist durch Offenheit gekennzeichnet. Ergebnisse sowie die konkrete Fragestellung, die ggf. im Experiment beantwortet werden kann, formulieren sich im Prozess. Eva Koethen schreibt: „Der Wissenschaft dient das Experiment zur Herstellung einer Gewissheit, die Allgemeingültigkeit beansprucht, während es in der Kunst eher zur Ausweitung und Bereicherung von deren Spielräumen beiträgt.“²² Anhand Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft im Hinblick auf die Intention und Wirkweise des Experiments lässt sich zur Differenzierung zwischen Kunst und Religion hinleiten. Auch wenn Religion in ihren mannigfaltigen Erscheinungsformen und unterschiedlichen (Glaubens-)Richtungen ebenfalls Verfahren mit experimentellen Facetten zeigt, liegt das zentrale Moment dieser Verfahren im

²¹ siehe zum ‚Figura‘ Begriff Teil VI Kapitel 1.1 der vorliegenden Arbeit

²² Eva Koethen; „Das Experiment des Findens als Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft?“; Vortrag im Rahmen des Symposiums der „ARGE, Wissenschaft und Kunst“ am 26/27.11.2010

Verweis auf das jeweilig *spezifisch Religiöse*. Sowohl Gleichnisse im Christentum, meditative Versenkung im Buddhismus oder Drehbewegungen im Islam, um exemplarisch nur einige auf je unterschiedlichen Ebenen zunächst offen und im weiteren Sinne anteilig experimentell erscheinende Phänomene und Handlungsweisen zu nennen, streben in der Ausübung ihrer Praxis nach einer Einlösung im Glauben und einer Annäherung an Transzendentes in Form von Einlösung in der jeweiligen Religion. Die Tatsache, dass die Handlungen – mögen sie auch von einem Standpunkt betrachtet, der sich außerhalb der Religion befindet, experimentell anmuten – schon in ihrem Anfangsimpuls auf etwas Konkretes abzielen, widerlegt das Ereignis eines tatsächlichen Experiments. „Ein „*Experimentieren ins Offene*“ ist zwar Kennzeichen einer modernen Form, der zumeist unverbindlich allgemeinen Religiosität steht aber dem entgegen, was Religionen als ihr weitgehend fest gefügtes Inventar vorlegen“,²³ konstatiert Bertram Schmitz und verweist damit auf den jeweiligen ‚*innerhalbs*‘-Bezug von Religion. Schmitz schreibt den Religionen das Selbstverständnis zu, ebenso wie Kunst eine „*andere heterotype Verbindung zur Lebenswelt*“²⁴ zu eröffnen, verweist aber auf dessen Gültigkeit *innerhalb* der Religion und bezeichnet die Bestimmtheit, oder Vorgabe, die den Religionen innewohnt, als ihren Transzendenzbezug, der im Rahmen ihrer Selbst bestehend tradierbar ist.

Émile Durkheim definiert Religion als einen Gegenpol zum Experiment indem er formuliert: „Die als religiös bezeichneten Phänomene bestehen aus verpflichtenden Glaubensformen, welche mit definierten Handlungen verbunden sind, die sich auf die in den Glaubensvorstellungen gegebenen Objekte beziehen.“²⁵ Das Experiment zielt (‚zielen‘ hier im Sinne von ‚ermöglichen‘) auf Erfahrung von Neuem ohne einen vorgegebenen Rahmen, in dem sich dieses Neue verwirklichen mag. Experiment in Religion ereignet sich auf andere Weise. Religion operiert mit Unbekanntem, Transzendtem und Abstraktem und zeigt damit auch eine potentielle Offenheit und ggf. eine situative, kontextabhängige Vieldeutigkeit auf mehrdimensionaler Ebene. Diese verwirklicht sich jedoch letztlich ausschließlich in ihr selbst. Diese Verwirklichung in sich selbst steht konträr zu einer „experimentelle[n] Bewegung des

²³ Bertram Schmitz in: Eva Koethen/Bertram Schmitz; „Wirklicher als Wirklichkeiten? Zur Konstituierung von Wirklichkeit in Religion und Kunst.“; Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2011 S.65

²⁴ ebd. zitierend Eva Koethen S.56

²⁵ Émile Durkheim; „Zur Definition religiöser Phänomene“ [1898]; Übersetzung J. Matthes in „Religion und Gesellschaft“ Rowohlt Verlag, Hamburg 1967

Findens ins Offene“,²⁶ die der Kunst zu eigen ist, in der das Experiment als: „ein Handeln ins Offene, hinein, das mit dem Zufall spielt, ihn in den Schaffensprozess einzubinden versteht und sich in einem a posteriori erkennbaren Verfahren zu (vorläufigen) Ergebnissen verdichtet.“²⁷ In Konsequenz lässt sich das Offene allein durch eine Zu- und Durchlässigkeit von Mehrdeutigkeit einlösen, die keinen Anspruch auf Endgültigkeit im Sinne einer Eindeutigkeit legt.

Als eine Gegenposition zur Endgültigkeit kann Vorläufigkeit in der Kunst in jeder Form sowie in ihrer Prozesshaftigkeit stattfinden und ist in der Religion ebenso zentrales Moment. Allerdings ist sie hier als zu überwindender Aspekt zu verstehen. Schmitz rekurriert: „Dennoch können Frage und Antwort auch innerhalb von Religionen offen sein. Sie müssen keinen bestimmten Zweck verfolgen und können um ihrer selbst willen Bedeutung tragen. Damit sind sie ihre eigene Antwort und ihre Ausgestaltung wird zum (göttlichen) Spiel.“²⁸ Die Frage wie weit diese Offenheit trägt, insofern sie sich letztlich innerhalb und damit nach den eindeutigen Bestimmungen von Religion ereignet und beantwortet, ist zu diskutieren. Vorläufigkeit, die in sich eine Unabgeschlossen und Offenheit *un-bedingt* trägt, gilt in Religion als zu lösender, *bedingter* Zustand, um in Form von (Er-)Lösung oder Überwindung Eintritt in andere Ebenen, die dann wiederum Eindeutigkeit versprechen oder Endgültigkeit im Sinne von Einlösung von Absolutheit, zu ermöglichen.

Religion bietet mannigfaltige Konzepte, um Unbekanntes vertraut zu machen, indem religiöse Strategien, wie bspw. Gebete, Opfergaben, Riten und Kulte, zur Erhaltung eines Status quo oder zur Einlösung eines konkret erwünschten Zustands praktiziert werden. Verfahren dieser Art sind zentraler Teil religiöser Praxis und zielen darauf ab, einen bekannten oder erhofften Zustand zu bewahren bzw. zu ermöglichen sowie sich einem Unbekannten gegenüber zu verorten. Versicherung gegenüber Unbekanntem, wie zum Beispiel dem Tod oder dem Eintritt in eine bis dato fremde (geistige) Sphäre, markieren in Form unterschiedlicher Handlungen die Praxis von Religion, ebenso wie besondere Methoden zum Umgang mit aufgeladenen Momenten des Übergangs. Die Absicherung gegenüber dem Unbekannten mithilfe ritueller Verfahren findet sich als

²⁶ Eva Koethen; „Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst.“ in: „Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst.“ Stefanie Kreuzer (Hrsg.); transcript Verlag, Bielefeld 2012 S.337

²⁷ ebd. S.345

²⁸ Schmitz 2011 S.61

zentrales Moment in jeder Religion. Das Unbekannte wird nicht verneint oder verleugnet, sondern mit Hilfe der jeweiligen religiösen Strategie befriedet,²⁹ in Bekanntes eingebunden und damit in einen Teil von Religion verwandelt. Niklas Luhmann nennt diese Verfahrensweise „Umwandlung von unbestimmter Komplexität in bestimmbare“³⁰ und verweist auf eben jenes Phänomen der Aneignung von Unbekannten und Unbestimmten durch die Religion. „Reduktion von Komplexität“³¹ ist nach Luhmann Ziel dieser Strategie, die in Gegensatz zur Kunst steht. Die Kunst zielt aufgrund ihrer offenen Haltung und aufgrund der in ihr angelegten Mehrdeutigkeit auf keine Reduktion von Komplexität ab, auch wenn sie ebenfalls bspw. in therapeutischen Ansätzen dazu genutzt wird, um „unbestimmbare Komplexität in bestimmbare“³² zu wandeln. Allerdings erfolgt dies dann eben nicht unter der Maßgabe, Komplexität zu reduzieren, sondern eben diese möglichst umfassend *sichtbar* werden zu lassen. Es ist zu fragen, inwiefern der Begriff des Göttlichen / das Heilige selbst, das Unbekannte bzw. Unbestimmte in der Religion beschreibt, doch gerade im Umgang damit wird ein Rekurs und die Einlösung des ‚absolut‘ Unbekannten in die Religion schon mitgedacht. Kunst hingegen operiert ergebnisoffen mit dem Unbekannten. Sie zielt auf neue und unbekannte Verbindungen, die aufgrund der ihr innewohnenden Offenheit und aufgrund ihres experimentellen Charakters nicht ausschließlich auf der Basis einer einnehmenden oder absichernden Haltung möglich sind, da sie Mehrdeutigkeit ebenso wie Vorläufigkeit nicht nur als zu überwindenden Zustand, sondern in *Vergegenwärtigung* und Komplexität offen zulassen kann. Kunst tritt mit dem Unbekannten und dem Unbestimmten in einen diskursiven Dialog, ohne eine Notwendigkeit der (endgültigen) Bestimmung oder Aneignung anzustreben, den Anspruch einer Wahrheit im Sinne von Eindeutigkeit abzubilden oder sich darin zu beantworten. „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine“³³, um mit Adorno zu sprechen.

In Bezug auf solche Offenheit mit Unbestimmten lässt sich auf Karl Jaspers verweisen, der mit den Begriffen des „philosophischen Glaubens“ und „Chiffren“ operiert.³⁴ Der

²⁹ vgl. z.B. die Tänze für die Götter auf Bali in Teil IV. 3 der vorliegenden Arbeit

³⁰ Niklas Luhmann; „Funktion der Religion.“ [1977]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992 S.26

³¹ ebd.

³² ebd.

³³ Theodor W. Adorno; „Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Band 7.“ [1970]; Rolf Tiedemann (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014 S.184

³⁴ Karl Jaspers; „Einführung in die Philosophie.“ [1950]; Piper Verlag, München 1990 S.83

philosophische Glaube weiß, dass er nicht weiß, aber erhellt sich an dem, was zur Chiffre wird.³⁵ Chiffren werden bei Jaspers als Synonym für Denkerlebnisse verstanden, die dem Menschen materiell nicht Fassbares vermitteln. Jedoch argumentiert Jaspers auch in dieser Offenheit unter der Prämisse „Gott ist“ und damit trotz einer starken Offenheit innerhalb des religiösen Systems.³⁶

Die Religion strebt danach, Unbestimmtes in Bestimmbares, Unbekanntes in Bekanntes zu wandeln und schlägt hier einen entgegengesetzten Weg zur Kunst ein, die mit den Polen der Unbekannt- und Unbestimmtheit spielt, ohne sie notwendigerweise aufzulösen bzw. zumindest nicht in Eindeutigkeit aufzulösen, was bedeutet, dass sie immer das Moment des Unbekannten als Potential bewusst in sich trägt. Religion als Mittel der „Kontingenzbewältigung“ steht der Kunst demzufolge als unerschöpflich produzierendes Element von Kontingenz gegenüber.

Mehrdeutigkeit kennzeichnet im Gegensatz zur Eindeutigkeit die Möglichkeit eines vielfältigen Nebeneinanders von Sinn und wird sich aufgrund dessen niemals vollends ausschöpfen lassen. Dieses Verständnis von Sinn kann sich nicht absolut offenbaren, um sich als *der* Sinn einzulösen. Die Begriffe Sinn und Über-Sinn(-liches) finden sich sowohl in Kunst und Religion, unterschieden nach dem jeweiligen Selbstverständnis. Wenn das Unersetzliche am Kunstwerk darin besteht, dass wir seinen Sinn nie ausschöpfen,³⁷ markiert der Sinn Begriff in der Kunst einen zentralen Unterschied zur Religion. Kunst operiert im Hinblick auf Eindeutigkeit im Rahmen der konkreten religiösen Ausrichtung, die sich im Verständnis des *einen* konkreten Sinns schöpft, als *Religio*, in dem (spezifischen, wohl historisch sekundären) Verständnis als permanente Rückbindung zur Versicherung des einen Glaubens.³⁸

Schleiermacher, Weber und Otto³⁹ definieren Religion im Hinblick auf die Einlösung bzw. die Konzentration auf einen konkreten Sinn. Benannt als spezifisch Irrationales, Absolutes, Unbestimmtes oder Numinoses, kennzeichnet diese Religionsdefinitionen die Zuschreibung von einem bzw. *dem* Sinn. Obgleich diese Begriffe sich letztlich nicht definieren lassen, sich möglicherweise als leer erweisen, stehen sie (als Stellvertreter) für die Gewährleistung von Sinn. Religion wird hier als eine sinnstiftende Instanz

³⁵ vgl. ebd.

³⁶ Karl Jaspers; „Der philosophische Glaube.“ [1948]; Piper Verlag, München 2012 S.33

³⁷ vgl. Eva Koethen im Verweis auf Merleau-Ponty; „Zum Beweg-Grund der Kunst und seinen Wirkungen“; in Begegnungen zwischen Kunst, Philosophie und Wissenschaft“; Kovac Verlag 2015

³⁸ vgl. Schmitz 1996 S.15 f.

³⁹ um exemplarisch nur einige Positionen funktionaler Bestimmungen von Religion zu nennen

definiert. Die Kunst hingegen erstrebt kein Aufgehen in *einem* Sinn. Das ‚*Nicht-ausschöpfen-können*‘ des Kunstwerks, das sich ‚*Immer-wieder-schöpfende*‘ zeigt den Aspekt der Mehrdeutigkeit auf, das konkrete ‚*Geschöpft-sein*‘ in Religion die eindeutige Anbindung an ‚*Etwas*‘ (Absolutes / Heiliges / Göttliches). Schöpfung ist in der Religion als abgeschlossener Prozess zu verstehen. Auch wenn er unvollkommen sein mag, ist er als ‚fertig‘ und kontinuierlich bestehend zu betrachten.⁴⁰ Der Prozess der Schöpfung hat stattgefunden und ist endgültig und einmalig. Es war *Etwas*, ein ‚Irgendetwas‘ / ein Tohuwabohu (in Genesis 1,2) und dieser Zustand wurde in *etwas Bestimmtes* gewandelt: die Welt, der Mensch, alles was ‚ist‘.⁴¹

Clifford Geertz beschreibt Religion als:

„(1) ein Symbolsystem, das darauf zielt, (2) starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen in den Menschen zu schaffen, (3) indem es Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung formuliert und (4) diese Vorstellungen mit einer solchen Aura von Faktizität umgibt, daß (5) die Stimmungen und Motivationen völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen.“⁴²

Geertz’ komplexe Abhandlung ist durch dieses Zitat natürlich nur verkürzt wiedergegeben, aber es stellt seine Theorie als Formel durchaus einführend dar. Der sinnstiftende Aspekt von Religion ist in seiner Definition elementar. Er schreibt ihr zu, Optionen in Form von System und Ordnung anzubieten, um Chaos zu überwinden (vgl. Kontingenzbewältigung bei Luhmann) und jegliches Erfahren von Leid, von Unbekanntem und Irrationalem im Hinblick auf einen Sinnbezug religiös einzubinden, womit die Möglichkeit entsteht, alle Zustände in einem konkreten Sinn zu betrachten.⁴³

Religion bietet (jeweils unterschiedliche) Ordnungssysteme und basiert gleichzeitig auf einer jeweiligen Ordnung. Diesen Anspruch verfolgt Kunst nicht. Sie bietet keine eindeutigen Ordnungssysteme an und verfolgt auch nicht das Ziel, *einen* Sinn im Sinne von formelhafter Einlösbarkeit zu stiften, sonst würde sie ihren experimentellen Charakter und damit die einhergehende Offenheit aufgeben müssen und damit zur ‚Nicht-Kunst‘ werden. Es wäre das Auflösen ihres „ewigen Zögern[s]“⁴⁴ in eine eindeutige und endgültige Antwort, die Kunst in Nicht-Kunst wandelt.

⁴⁰ vgl. Schmitz 2011 S.14

⁴¹ vgl. ebd. S.15

⁴² Clifford Geertz; „Religion als kulturelles System“ in: ders.; „Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983

⁴³ siehe dazu auch Schmitz 2011 S.21

⁴⁴ Koethen 2011 S.23

Für die Untersuchung eines Gegenstandes – im vorliegenden Fall der Buddhafigur – bedeutet die Gleichzeitigkeit eines Mehr- und Eindeutigkeitsanspruches, ein konkretes Objekt mit einer variablen Zahl von divergierenden Zuschreibungen (hier von Kunst und Religion) und unterschiedlichen Gebrauchsweisen bestimmen zu wollen. Dadurch wird zwangsläufig ein ‚Entweder-oder‘ in der Definition konstruiert, was der Tatsache der expliziten Existenz als ‚Etwas, das ist‘, widerspricht. Das Objekt dagegen, *von-sich-ausgehend*, kann weiterführend als etwas Konkretes untersucht und mit der jeweils getätigten Anschauung benannt werden, die jeweils ein Teil eines sich in der Betrachtung verdichtenden, dynamisch-variablen Konstrukts ist, das in der Deutigkeit zusammengeführt wird.

‚Bedeutung‘ beschreibt eine Summe von Zuschreibungen, die einen Gegenstand oder einen Zustand betreffen. Der Begriff der Bedeutung findet sich bereits im Mittelhochdeutschen (Hochmittelalter 1050-1350) als ‚bediutunge‘ und meint ‚Auslegung‘ / ‚Interpretation‘. Er kann im Singular und im Plural verwendet werden und auch in konträrer Form nebeneinander bestehen. So kann Person / Disziplin X Gegenstand A die Bedeutung B zuschreiben und gleichzeitig mag Person / Disziplin Y zu Gegenstand A die Bedeutungen C und D anführen. Es können sich Bedeutungen auf mehreren Ebenen und aus unterschiedlichen Richtungen in *Etwas* über-, gegen- und miteinander verdichten.⁴⁵ Sie mögen einander widersprechen, ähneln oder ergänzen – ihr Inhalt erklärt sich durch den oder das Zuschreibende/n, und damit handelt es sich bei einer Zuschreibung von Bedeutung immer um einen *subjektiven* Akt. Es gibt nicht *die eine* Bedeutung – auch wenn das ggf. von Individuen oder auch ganzen Disziplinen im Hinblick auf ihr Selbstverständnis und ihren Deutungsanspruch proklamiert wird. Allein die Tatsache, dass es einer Proklamation und damit einer entsprechenden Feststellung bedarf, verweist auf das vielschichtige und subjektive Moment der Zuweisung (von Bedeutung/en). Sie erklären sich nicht zwangsläufig *offensichtlich* im Gegenstand ihrer Zuschreibung selbst, sondern bedürfen einer kontextuellen Einbettung. Wird diese Kontextualität daraufhin dem Objekt zugeschrieben, im Sinne von: Objekt ‚A‘ ist in Situation ‚X‘ ‚B‘ und in Situation ‚Y‘ ‚C‘ zugeschrieben, ermöglicht sich keine weiterführende oder tatsächlich trans- bzw. interdisziplinäre Betrachtung.

⁴⁵ Dies ist in einem Fall bereichernd, in einem anderen Grund für eine Eskalation (siehe dazu auch Teil IV und Teil V der vorliegenden Arbeit)

Die Tatsache, dass der Gegenstand in ‚X‘ und ‚Y‘ ‚A‘ bleibt, wird durch die Berücksichtigung seiner Deutigkeit gewahrt. Der Begriff der Deutigkeit dreht aus diesem Verständnis heraus die Verhältnisse um: Er ermöglicht eine Betrachtung des Gegenstands ‚A‘ in ‚X‘ und ‚Y‘ bei Wahrung der Optionalität von ‚B‘ in ‚X‘ und ‚C‘ in ‚Y‘ aufgrund der Deutigkeit des Objekts ‚A‘. ‚B‘ in ‚X‘ und ‚C‘ in ‚Y‘ werden nicht als Bedeutung(en) gegeneinander, sondern vom Objekt ausgehend als gleichwertige Optionen neben- und miteinander gedacht. Deutigkeit beschreibt eine mögliche Einlösung von Ein- und Mehrdeutigkeit ohne hierarchische Kategorisierung. Im Bewusstsein der Deutigkeit kann das Objekt in jedem (subjektiven) Kontext unterschiedliche Bedeutung(en) realisieren, ohne seine konkrete Objekthaftigkeit zu verleugnen, indem sie das Potential dessen was sich aufgrund von Form, Medium und Materialität – ihrer Gestalt – einlösen *kann*, eint.

Nach Wittgenstein ist „die Bedeutung eines Wortes [...] sein Gebrauch in der Sprache.“⁴⁶ Das heißt, dass die Bedeutung eines Wortes oder Satzes erst durch das *Wie* seiner Verwendung zustande kommt. Das Wort oder der Satz ist selbst „keine Wesenheit, keine Entität, sondern ein Werkzeug, ein Instrument“⁴⁷. „Sieh den Satz als Instrument an, und seinen Sinn als seine Verwendung“,⁴⁸ so Wittgenstein. Er bestimmt somit Bedeutung durch Gebrauch und will dabei, wie der Linguist Chris Bezzel herausstellt, keineswegs „wie neopositivistische Pragmatiker meinen könnten, [...] sprachsemantische oder gar sprachästhetische Feinheiten abschneiden“.⁴⁹ Wittgenstein entgegnet dem Problem der Erklärung: „Ist es die Vielfältigkeit der möglichen Erklärungen einer Bedeutung, die am Grunde davon ist, daß man eine Bedeutung nicht »im gleichen Sinne« erlebt, wie ein Gesichtsbild?“⁵⁰ Er betont, dass ein dingliches Verständnis von Bedeutung irreführend ist: Eine Bezeichnung, ein Wort hat für sich selbst genommen keine Bedeutung, erst in der *Verwendung* des Begriffs entsteht sie – und durchaus auch immer neu. Nicht der Bezug zum Ding bzw. zur Wirklichkeit wird der Bezeichnung hinzugefügt, dieser Akt der Referenz *ist* die Bedeutung.⁵¹ Diese sich immer neu ereignende Bedeutungssetzung ist keine Beliebigkeit, „denn im alltäglichen Gebrauch eines Wortes liegt [...] eine genügend große Verbindlichkeit für die

⁴⁶ Wittgenstein [1945] 2003 Textnummer 43

⁴⁷ Chris Bezzel; „Wittgenstein zur Einführung.“; Junius Verlag, Hamburg 1988 S.31 f.

⁴⁸ Wittgenstein [1945] 2003 S.205 Textnummer 421 / vgl. Bezzel 1988 S.32

⁴⁹ Bezzel 1988 S.33

⁵⁰ Bezzel 1988 S.33 / Wittgenstein 1946/47

⁵¹ vgl. Bezzel 1988 S.35

Sprachgemeinschaft“.⁵² Wittgenstein konstatiert: „[D]er Ort eines Worts in der Grammatik ist seine Bedeutung.“⁵³ ‚Grammatik‘ versteht sich in diesem Sinn als ein fachübergreifender Begriff, der „syntaktische, semantische, pragmatische, soziale und historische Aspekte einschließt“, wie Bezzel betont.⁵⁴

Die Deutigkeit bezeichnet die Eigenschaften eines Gegenstandes, die diesem aufgrund seiner Gestalt innewohnen. Sie liegt als Potential in der Dinglichkeit und eröffnet durch die (neue) Subjekt-Objekt-Verbindung im *Gebrauch* ein Feld für alle Begegnungen und sich immerwährend neu ereignenden Zuschreibung von Bedeutung(en): Deutigkeit ist als Variabilität eines Dritten im Subjekt-Objekt-Verhältnis zu verstehen (Koethen). Dies bedeutet im Hinblick auf die wissenschaftliche Praxis, dass diese theoretische Metaebene erlaubt, Phänomenen offen und umfassend zu begegnen. Sie geht insofern phänomenologisch vor, als sie vom Phänomen *ausgeht* und beim Phänomen in all seiner Vielfältigkeit *bleibt*, indem stets auf die Deutigkeit Bezug genommen wird.

⁵² ebd.

⁵³ Ludwig Wittgenstein; „Philosophische Grammatik.“ [1931/34]; Rush Rees (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984 Textnummer 59

⁵⁴ Bezzel 1988 S.35

II. Die Buddhafigur aus (kunst-)historischer Perspektive

„Der Text ist kein »Kommentar« zu den Bildern. Die Bilder sind keine »Illustrationen« zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht jenem *Sinnverlust*, den der Zen als *Satori* bezeichnet. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktretenden der Zeichen lesen.“⁵⁵

Darstellungen von Buddhas erfolgten auf unterschiedlichste Art und Weise. Die frühesten erhaltenen Werke im Kontext des Buddhismus werden um das 2.Jh. v.Chr. datiert. Es handelt sich um Säulen mit buddhistischen Inschriften und Stupas die zur Aufbewahrung buddhistischer Reliquien errichtet wurden.⁵⁶ Obgleich die indische Kunst bereits über eine lange Tradition figürlicher Darstellung verfügte, blieb jegliche buddhistische Darstellungsform bis zum 1.Jh. n.Chr. anikonisch (im Sinne von ‚nicht-menschengestaltig‘). Die Anwesenheit des Buddha in einer bildnerischen Darstellung wurde durch den Gebrauch verschiedener Symbole oder durch *konkrete Leerstellen* sichtbar gemacht. Dieser Kunstgriff im Umgang mit der ‚Nicht-Darstellbarkeit‘ des Buddha, die sich als Paradoxon in jeder Darstellung von Übermenschlichkeit findet, kann in logischer Konsequenz auf die Lehre des Buddhismus gelesen werden.⁵⁷

Im 1. Jh. n.Chr. entstehen die ersten (bzw. die ältesten erhaltenen) figürlichen Bildnisse des Buddha. Diese Art der Darstellung besteht parallel zu der Verbreitung der Mahayana-Lehre und markiert den Beginn der anthropomorphen Abbildungsform, die sich in mannigfaltigster Art bis in die Gegenwart erhalten und weiterentwickelt hat.

⁵⁵ Roland Barthes; „Das Reich der Zeichen.“ [1970]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981 S.11 (Hervorhebung im Original)

⁵⁶ Inwieweit Stupas oder Säulen bereits als eine konkrete Darstellung des Buddha zu sehen sind, wird im Folgenden diskutiert.

⁵⁷ Ob eine Leerstelle Form ist und Gestalt werden kann, inwiefern die Symbole, beispielsweise der Bodhibaum, die Lotusblüte, das Rad der Lehre oder der Fußabdruck Körper und Form des Buddha sind und damit tatsächlich als anikonische Darstellung gewertet werden können, ist ein weiterer Aspekt in der folgenden Betrachtung.

1. Das Leben des Buddha

Zahlreiche Sutren und Legenden geben Geschichten aus dem Leben des Buddha wieder, die sogenannten ‚Jakartas‘ zeichnen einige seiner vorherigen Leben nach. Es gibt keinen festen buddhistischen Kanon. Die buddhistische Literatur besteht aus ungezählten und sich stetig mehrenden Quellen und Sammlungen. Im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit wird auf eine tiefergreifende Darstellung dieses Feldes verzichtet. Die Lebensgeschichte des Buddha ist für die folgende Betrachtung, die Entwicklung der materialen buddhistischen Kultur, wesentlich und wird daher überblicksartig dargestellt.

Das Leben des Siddhartha Gautama lässt sich überlieferungsgeschichtlich aus jeweils unterschiedlichen Quellen nachvollziehen, die ihrerseits keine historischen Berichte darstellen und dennoch einen Überblick bieten können. Schilderungen des Lebens des Siddhartha Gautama finden sich hauptsächlich im frühesten Text, dem Mahavadana Sutra (MV), dem großen Lehrtext über die Vorzeitgeschichte der Buddhas, und seiner Entsprechung im Mahaparanirvana Sutra (MPS), dem großen Lehrtext vom körperlichen Verlöschen sowie im Mahasudarsana Sutra (MSS), dem Lehrtext des Königs, Schilderungen zum Leben des Siddhartha Gautama.⁵⁸

Vor seiner letzten Geburt befindet sich der Bodhisattva, wie jeder angehende Buddha, nach buddhistischer Lehre, eine Zeit im Himmel bei den Tushita-Göttern.⁵⁹ Für seine Widergeburt sucht er sich die Familie des Königs (oder Fürsten) Suddhona aus dem Geschlecht der Sakyas aus, der mit seiner Gemahlin Maya in Kapilavastu lebt. Spätere Texte, wie der NK⁶⁰, der MV⁶¹ und der LV⁶² (Kap.VI), berichten von einem Traum, indem Maya erlebt, wie der Bodhisattva in Gestalt eines weißen Elefanten mit sechs Stoßzähnen in ihren Körper einfährt – eine Vision, die in späteren Textfassungen als ein tatsächliches Ereignis dargestellt wird. Dieser Traum, der als die zentrale Empfängniszene gelesen werden kann, bildet einen entscheidenden Teil des Darstellungskanons der buddhistischen Kunst.⁶³ Die Begebenheit wird in den Texten – genauso wie alle anderen Ereignisse im Leben des Buddha – von außergewöhnlichen Phänomenen begleitet, wie z.B. hellen Lichtstrahlen und großartigem Glanz. Zur Zeit der Niederkunft begibt sich Maya den Legenden nach in den Lumbini-Park. Hier

⁵⁸ jeweils in der Übersetzung von Weber 1999

⁵⁹ so in den drei genannten Schriften geschildert

⁶⁰ Nidānakathā (NK)

⁶¹ Mahāvastu (MV)

⁶² Lalitavistara (LV)

⁶³ siehe Bildbeispiel Abbildung 1 der vorliegenden Arbeit

kommt der *Buddha* (in diesem Moment ist er genau genommen noch kein Buddha, sondern Bodhisattva) auf die Welt, indem er aus ihrer rechten Seite heraustritt. Die Geburt ist für Maya ebenso schmerzfrei wie das Eintreten in ihren Körper in Gestalt eines weißen Elefanten, da der Buddha in der buddhistischen Vorstellung, einen sogenannten *Geistleib* besitzt.⁶⁴

Götter und Nagas empfangen den Bodhisattva, der alle „Zeichen eines großen Mannes“⁶⁵ trägt. Kaum auf der Welt geht der künftige Buddha sieben Schritte in jede Himmelsrichtung und verkündet damit symbolisch seinen Herrschaftsanspruch. Die Wichtigkeit des Geburtseignisses wird legendarisch dadurch unterstrichen, dass zur gleichen Zeit seine spätere Ehefrau, sein Wagenlenker und sein Pferd geboren wurden. Sogar der Bodhibaum unter dem er Erleuchtung finden sollte, keimt der Legende nach genau im selben Moment.⁶⁶



Abbildung 1: „Empfängnis Buddhas“ (Relief aus Gandhara 2./3. Jh. n.Chr.)⁶⁷

⁶⁴ vgl. Hans-Joachim Klimkeit; „Der Buddha. Leben und Lehre.“; Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1990 S.57

⁶⁵ hierzu auch Teil III der vorliegenden Arbeit

⁶⁶ ebd. S.58

⁶⁷ © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dream_Queen_Maya_BM_OA_1932.7-9.1.jpg), „Dream Queen Maya BM OA 1932.7-9.1“, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/legalcode> (letzter Aufruf am 03.01.2018)

Sieben Tage nach der Geburt verstirbt Maya. Ihre Schwester Mahaprajapati Gautami übernimmt die Mutterrolle für den Prinzen Siddhartha. Der brahmanische Seher Asita prophezeit dem König Suddhona, dass sein Sohn entweder ein großer Herrscher, oder, so er das Leid der Welt erkenne, ein heiliger Mann werden würde. Suddhona verfügt daraufhin, dass sein Sohn keinesfalls mit Leidvollem konfrontiert werden möge. Mit sechzehn Jahren wird Siddhartha mit der Prinzessin Yasodhara vermählt, ein Sohn wird ihnen geboren.

Trotz der Bemühungen des Vaters, Siddhartha alle möglichen weltlichen Freuden vor Augen zu führen und ihm jegliches Leid fernzuhalten, kann er die wachsende Lebenserfahrung und die Neugier seines Sohnes nicht aufhalten. Vier heimliche Ausfahrten (der Legende nach in vier Himmelsrichtungen) führen dem jungen Bodhisattva die weltliche Realität vor Augen: Er trifft einen Greis, einen Kranken, einen Toten und schließlich einen Asketen. Diese Begegnungen führen ihn zu der Erkenntnis, dass auch Wohlstand und Reichtum keinen Bestand haben und er entschließt sich zur heimlichen Flucht aus dem Palast. Mit 29 Jahren lässt er seinen Vater, seine Frau und seinen Sohn zurück und zieht in die Welt hinaus, um als Asket zu leben. Auf der Suche nach einem Weg, der aus dem Kreislauf des Leidens der Welt hinausführen kann, wandert er sieben Jahre umher. Weder yogische Praxis noch extreme Askese führen ihn zu einer Erkenntnis. Daher löst er sich von der Gruppe der Wanderasketen um seinen eigenen Weg zu finden, nimmt wieder Nahrung zu sich und übt sich vor allem in Meditation. Diese Praxis der Vermeidung von Extremen religiöser Lehren nennt er den ‚Mittleren Weg‘.

Unter einer Pappelfeige sitzend, erwachte er ‚erleuchtet‘ im Alter von 35 Jahren nachdem er eine Versuchung des Bösen bzw. Maras abgewehrt und vier Stunden tiefer Versenkung durchlebt hat. Nun befreit von Hass, Begierde und Unwissenheit erkennt er in den drei folgenden Nachtwachen, dass die Lebewesen im Geburtenkreislauf gefangen sind und das Leiden in Abhängigkeit zum Entstehen steht. Durch diese Erkenntnis wird er zum Buddha („dem Erwachten“).

Nach anfänglichem Zögern verbreitet der Buddha seine Lehre, beginnend mit der ersten Lehrrede in Benares, in der er die vier edlen Wahrheiten verkündet, womit das ‚Rad der Lehre‘ in Bewegung gesetzt wird. Er zieht 45 Jahre lang lehrend durch den Nordosten Indiens. Im Alter von 80 Jahren verstirbt der Buddha bzw. geht ins Paranirvana ein.⁶⁸

⁶⁸ nach dem Verzehr einer verdorbenen Speise; ausführlich berichtet das Mahāparinibbana Sutta (MPP DN 16 / Übers. Weber 1999)

2. Der Stupa – Beginn einer materialen buddhistischen Kultur

Die buddhistische materiale Kultur entwickelte ihre Anfänge vor gut 2000 Jahren nach dem Tod des historischen Buddha im Jahr 368 v.Chr.⁶⁹ Ob es in den ersten zwei Jahrhunderten nach dem Tod Siddhartha Gautamas in irgendeiner Form buddhistische Kunst gab, ist nicht bekannt. Da die buddhistische Gemeinschaft in dieser frühen Zeit noch nicht sehr groß war und vornehmlich aus Bettelmönchen bestand, ist es eher unwahrscheinlich, dass es überhaupt materiale Formen buddhistischer Kultur gegeben hat.

Die frühesten erhaltenen buddhistischen Kunstwerke sind architektonischer Art. Unter der Herrschaft Kaiser Ashokas (ca. 268 v.Chr. - 239 v.Chr.) der sich zum Buddhismus bekannte und diesen zur Grundlage seiner Herrschaft machte, entstanden zahlreiche Werke: Große Steinsäulen wurden errichtet, auf denen sich buddhistische Inschriften befanden, und ebenso viele Stupas,⁷⁰ hügelartige Bauwerke, die zur Aufbewahrung von Reliquien des Buddha erbaut wurden. Die Ursprungsform der Stupas ist ein kuppelförmiger Erdhügel, ein Grabhügel, der schon in der vedischen Religion zu finden ist und als Ort der Beisetzung bedeutender Menschen diente. Diese Form von Hügelgräbern fanden und finden sich in der ganzen Welt. Sie sind keine buddhistische Besonderheit. Zunächst wurden die Stupas innerhalb des buddhistischen Kontextes als reine Aufbewahrungstätten verstanden. Sie enthielten Reliquien („Stupa-sariraka“) oder persönliche Gegenstände des (historischen) Buddha („Stupa-paribhogika“). Von Kaiser Ashoka wird berichtet, dass er die Stupas im ganzen Reich erbauen ließ um den Segen des Buddha zu verbreiten. Den zahlreichen Legenden zufolge soll er bis zu 84.000 Stupas in seinem Herrschaftsgebiet errichtet haben. Zudem manifestierte die Erbauung der Stupas auch den Buddhismus als offizielle Religion des Reiches.

Die Stupas dienten sowohl der Aufbewahrung von Reliquien als auch zum Gedenken an den historischen Buddha selbst – der Legende nach mit dessen expliziter Zustimmung.⁷¹

⁶⁹ Die genaue Datierung des Todesjahres ist umstritten. In vielen Publikationen werden die Daten 560-480 v.Chr. angegeben. Diese stützen sich jedoch auf die Texte der Pali-Überlieferungen, die lange als die ältesten und traditionstreuesten Texte gehandelt wurden. Jedoch hat die Forschung in den in Zentralasien gefundenen Sanskrit-Texten gezeigt, dass diese vielfach älter und genauer sind, weshalb eine Vorrangigkeit in der Zugrundelegung der Pali-Texte nicht mehr haltbar ist. Aus diesen Gründen und in Abgleich mit den Lebensdaten Kaiser Ashokas, Alexander des Großen und dessen Indienfeldzug kommt Klimkeit zu der Datierung 450-370 v. Chr. +/- 10 Jahre. (vgl. Hans-Joachim Klimkeit; „Der Buddha. Leben und Lehre.“; Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1990; S.23-24)

⁷⁰ pali: *Thupa*; bedeutet Hügel oder (Haar)Schopf

⁷¹ Helwig Schmidt-Glintzer; „Der Buddhismus.“; Beck Verlag, München 2005 S.105

Im Mahaparinibbana Sutra wird berichtet, dass bestimmte Personen eine Stupa zu erhalten würdig sind: Vollendete, Heilige, „vollkommen Erwachte“ („Samma-Sambuddha“), ein „einzeln Erwachter“ („Pacceka-Buddha“) sowie ein Jünger des Vollendeten und ein Kaiserkönig.⁷² Die sogenannten Erinnerungs-Stupas („Udde-sika-stupa“), in denen keine Reliquien aufbewahrt werden, sollten zudem an die acht heiligen Stätten aus dem Leben des Buddha erinnern, an denen sie auch errichtet wurden.⁷³ Der Legende nach wurde die Asche des historischen Buddha an acht Fürsten verteilt, die in ihren Reichen jeweils eine Stupa errichteten. Tatsächlich wurden bei Ausgrabungen in Sri Lanka, Afghanistan und Indien mit Buddha assoziierte Gegenstände und Asche gefunden.⁷⁴

Bedingt durch die Errichtung der Stupas entwickelte sich ein Brauch von Pilgerfahrten, die sich günstig auf den Erwerb von Karma auswirken sollten. Die Erbauung der Stupas kündigte einen Aufschwung in der Entwicklung der buddhistischen Kunst an, zudem wandelte sich der zuvor *ortsungebundene* Buddhismus durch ihre räumliche Verortung und materielle Manifestation zu einem an bestimmte Orte und Objekte geknüpften Kult.

Im Laufe der Zeit veränderte sich die architektonische Gestaltung der Stupas beachtlich: Die ursprünglich kleinen Grabhügel entwickelten sich zu monumentalen Bauten mit außerordentlich prächtigen Ausschmückungen und festgelegten Strukturen. Die vier Grundelemente des Buddhismus lassen sich in ihrem Aufbau wiedererkennen: eine quadratische Ebene als Basis, ein halbkugeliges Kuppelgewölbe, die Reliquien-Kammer und die Spitze, oft auch durch einen stilisierten Schirm ersetzt, die mit einer Krone oder

⁷² MPS 25,5 (Weber 1999 S.167 f.)

⁷³ *Padmakataka-Stupa*; die Stätte seiner Geburt, wo er nach der Legende sofort nach seiner Geburt sieben Schritte machte (MVS 5d; Weber 1999 S.54) und sich zum Weltenherrscher erklärte, (Lumbini Park im Distrikt Bhairwai, Terai, Nepal)

Mahabodhi-Stupa; der Ort seiner Erleuchtung und des Sieges über Mara (in Bodhgaya, Distrikt Gaya, Bihar)

Bahudvara-Stupa; der Ort seiner ersten Predigt (Sarnath, Distrikt Varanasi, Uttar Pradesh)

Pratiharya-Stupa im Jetavana Kloster in Sravasti (Distrikt Gonda, Uttar Pradesh)

Devavatara-Stupa (Sankissa, Distrikt Farrukhabad, Uttar Pradesh); hier stieg Buddha vom Himmel zurück auf die Erde (in seiner Abwesenheit ließ der Legende nach König Udayana die erste Buddha-Figur fertigen)

Antaryana-Stupa (in Rajagrhā, Distrikt Patna, Bihar); der Ort, an dem Buddha den wilden Elefanten Nāgiri zähmte

Vijaya-Stupa (in Basarh, Distrikt Muzaffarpur, Bihar); hier bekam er von einem Affen Honig geschenkt und von einem Elefanten Nahrung, nachdem er sich in die Wildnis zurückgezogen hatte
Mahaparinirvana-Stupa (in Kushinagar, Indien); dies ist die Todesstätte des Buddha bzw. die Stätte in der er ins Parinirvana einging

⁷⁴ Peter Cirktek; „Borobudur. Entstehung eines Universums.“; Monsun Verlag, Hamburg 2016 S.56

einem Juwel abgeschlossen wird.⁷⁵ Jene vier Elemente können analog zum Buddhismus gedeutet werden: Sangha (in Form der Ebene), Dharma (in der Kugel), der Buddha selbst (die Reliquienkammer an der Spitze) und das Nirwana (als Juwel).

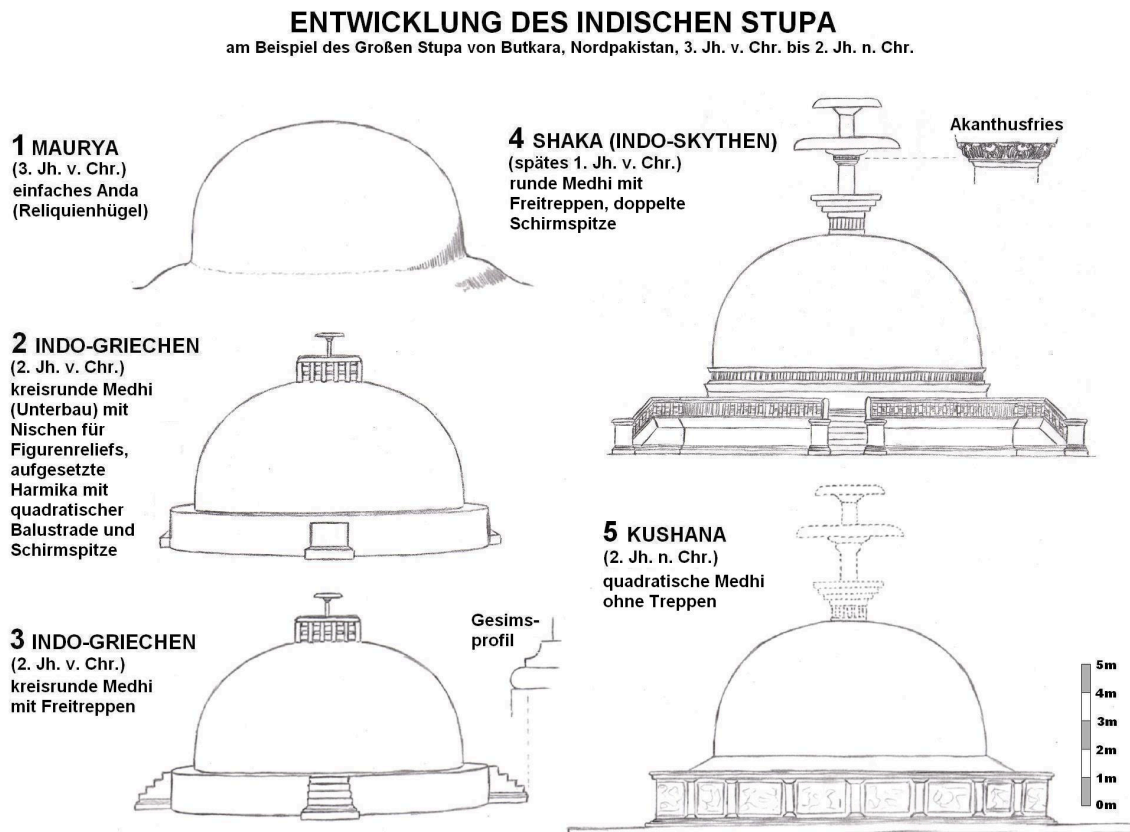


Abbildung 2: „Entwicklung des Indischen Stupa am Beispiel des Großen Stupa von Butkara, Nordpakistan 3. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr.“⁷⁶

Der Aufbau eines Stupa bietet Möglichkeiten der Interpretation. Er verweist durch seine Form auf den Bodhibaum und damit auf die Erleuchtung Buddha, dazu auch auf die anthropomorphe Erscheinung des Buddha selbst.⁷⁷ Nepalische Stupas zeichnen sich durch die aufgemalten Augen, die in alle vier Himmelsrichtungen weisen, aus. Diese Augenpaare (dabei handelt es sich teilweise auch um drei Augen von denen jedoch das

⁷⁵ siehe Abbildung 2 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Butkara_Stupa_%28deutsch%29.jpg (No machine-readable author provided. Jungpionier assumed (based on copyright claims). ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Butkara_Stupa_\(deutsch\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Butkara_Stupa_(deutsch).jpg)), „Butkara Stupa (deutsch)“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>) (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁷⁷ Man denke hier an die Form einer Buddhafigur im ‚Dhyanamudra‘, die sich ebenso abstrakt in drei Ebenen: Kopf, Rumpf, Beine gliedern lässt.

mittlere meist verdeckt bleibt) verstärken die Assoziation mit einer menschlich-körperhaften Gestalt.

Nach einer einer Schilderung im Lotos Sutra⁷⁸ begegnet der historische Buddha dem Ur-Buddha in der Form einer Juwelen-Stupa: Hier manifestiert sich *im Objekt des Stupa die Lehre selbst*.

Mit dem Aufkommen der ersten Buddhastatuen verlor der Stupa an Einzigartigkeit in der Verehrungspraxis und wandelte sich von der ursprünglichen Funktion einer Reliquienstätte zu einem generellen Symbol des Buddhismus.

⁷⁸ Lotos Sutra; Kapitel XI / Übersetzung nach Borsig [2003] 2013 S.220

3. Anikonik

Obwohl die indische Kunst auf eine lange Tradition figürlicher Darstellung zurückblicken kann, wurde Buddha zunächst nicht in Menschengestalt dargestellt, sondern durch verschiedene Symbole repräsentiert oder angedeutet. Bis zum 1. Jh. n.Chr. blieb die buddhistische Kunst größtenteils *anikonisch*, das heißt ohne menschlich-figürliche Darstellung des Buddha. Die anikonische Darstellung kann als konsequente Umsetzung der ursprünglichen Lehre, wonach die Darstellung eines ins Nirvana eingegangenen Erleuchteten nicht mit menschlichen Kategorien fassbar und entsprechend auch nicht darstellbar sein kann, verstanden werden. Im Dighanikaya der kanonischen Pali-Literatur findet sich eine Lehrrede, die die Unmöglichkeit der ‚Wiedergabe‘ des Buddha beschreibt:

„Er, der (wie die Sonne) zur Ruhe gegangen ist, kann mit überhaupt nichts verglichen werden. Es finden sich schlechterdings keine Begriffe, in denen seine Wesensessenz ausgedrückt werden könnte. Alle Ideen sind in Bezug auf ihn ohne Sinn und daher alle Redensweisen über ihn ohne Nutzen.“⁷⁹

Diese explizite ‚Verneinung‘ einer konkreten *begrifflichen Fassung* lässt sich auf die bildliche Ebene übertragen: Die Lehre des Buddhismus und der Buddha wurden durch Symbole dargestellt, die sich durch die gesamte Entwicklung der buddhistischen Kunst erhalten haben. Dabei handelt es sich um Symbole, die die Hauptereignisse im Leben des historischen Buddha markieren:

1. □ Der Bodhibaum, unter dem der Buddha Erleuchtung fand; er findet sich auch auf zahlreichen Darstellungen in Verbindung mit einem leeren Thron, der ebenfalls als Symbol für das ‚Erwachen des Buddha‘ gedeutet wird.⁸⁰
2. □ Ein achtspeichiges Rad, das sogenannte ‚Rad der Lehre‘,⁸¹ symbolisiert die ‚Vier Edlen Wahrheiten‘ sowie den ‚Achtfachen Pfad‘ und weist darauf hin, dass Buddha mit seiner ersten Lehrrede in Sarnath das Rad der Lehre in Bewegung setzte, um so den ‚Dharma‘ in der Welt bekannt zu machen.
3. □ Der Fußabdruck steht sinnbildlich für das Prägen der Welt durch den Buddha.
4. □ Der Löwe versteht sich als Zeichen der königlichen Herkunft des historischen Buddha sowie als generelles Symbol für Herrschaft.

⁷⁹ Dīghanikāya I.46

⁸⁰ Der Bodhibaum findet sich jedoch auch bereits in vorbuddhistischen Fruchtbarkeitskulten als ‚Baum des Lebens‘

⁸¹ Sanskrit: *Dharmachakra* aus *Dharma*: die Lehre und *Chakra*: das Rad

5. □ die Lotusblüte, die symbolisch für die absolute Reinheit des Buddha, sowie in geschlossener oder sich öffnender Form als Symbol für die Geburt Buddha, steht
6. □ Der Stupa verweist auf den Übergang des Buddha ins Nirvana.

Die Reliefs und Votivtafeln, die sich an den Stupas und den Steinsäulen befinden, zeigen Episoden aus dem Leben des Buddha, ohne ihn in menschlicher Gestalt abzubilden. Thematisiert werden Legenden aus den vorherigen Reinkarnationen, die seine grenzenlosen Tugenden wie Barmherzigkeit, Frömmigkeit und Weisheit auf märchenhafte Art beschreiben.⁸² Eine Vermischung der buddhistischen Thematik mit Wesen der indischen Mythologie ist nicht selten. Personen und Tiere sind in den Abbildungen oftmals um eine leere Mitte gruppiert. In den Darstellungen formt sich ein bildlicher Gegensatz, der charakteristisch für die frühe Zeit der buddhistischen Kunst ist: figurenreiche Legenden und mythologische Abbildungen auf der einen, figurlose Darstellungen auf der anderen Seite. Die ‚zentrale Leere‘, die *Abwesenheit* einer *Buddhafigur*, kann aus buddhistischer Perspektive als Verweis auf das ‚Nichts‘, das ‚Nirvana‘ als Endpunkt und Auflösung allen Seins, verstanden werden.

Als westliche Wissenschaftler auf frühe buddhistische Kultstätten stießen, mögen sie verwundert gewesen sein, nicht ein Abbild des Buddha zu erblicken. All die imposanten Stupas, verziert mit überbordender Ornamentik in Form von Rädern, Bäumen, Blüten und Tieren – jedoch keine einzige Buddha-Darstellung. Die Forscher und Wissenschaftler James Fergusson und Alexander Cunningham waren zu Beginn des 19. Jh. die ersten, die jene These formulierten, es könne sich bei den abgebildeten Dingen um eine Symbolik Buddha handeln.⁸³ Alfred Foucher postulierte in diesem Sinne in seiner Arbeit zum Anikonismus und der Bedeutung der Symbole in der buddhistischen Kunst, dass diese das Leben und Wirken Buddha *repräsentierten*, ohne dass er selbst dargestellt sei.⁸⁴ Trotz dieser Theorie, die sich in den wissenschaftlichen Konsens eingeschrieben hat, bleibt letztlich ungeklärt, warum über so lange Zeit *kein* anthropomorphes Bild des Buddha gefertigt wurde.

⁸² Gesammelt sind solche Episoden in den Jatakas, lehrreichen Märchen und Geschichtssammlungen aus den früheren Leben des Buddha (bspw. Khan 1978)

⁸³ vgl. Clemens Karlsson; „the formation of early buddhist visual culture.“; in: „Material Religion; the Journal of Objects, Art and Belief.“; Volume 2 Issue 1; Berg Publishers, Biggleswade März 2006 (S.68-95) / vgl. James Fergusson 1868

⁸⁴ Alfred Foucher; „The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology.“ [1917]; Asian Educational Services, Neu-Delhi Indien 1994

In den 1990er Jahren fand eine rege Diskussion⁸⁵ um das Thema des Anikonismus in der buddhistischen Kunst statt, die eine Verschiedenartigkeit der Interpretationsweisen der Symbole herausarbeitete. Es standen sich Positionen gegenüber, die einerseits bspw. einen Thron im konkret gegenständlichen Sinne als einen Thron⁸⁶ verstanden und damit als Teil des sakralen Ortes bzw. des Ritus. Andererseits versuchten sie, einen Thron in übertragener Weise als Metapher, als eine Repräsentation des Buddha⁸⁷ zu lesen.

Letztlich ist es nicht möglich, diese Symbole – auch nicht in Kombination – eindeutig zu entschlüsseln. Es ergeben sich viele Interpretationsansätze, die einander nur teilweise ähneln. Insofern hat diese Diskussion auf jeden Fall eines gezeigt: Die *Symbole* lassen sich rein methodisch nicht aufschlüsseln. Es lassen sich jedoch verschiedene Ebenen deuten, die übereinander zu legen und mehrsträngig zu denken sind, womit Verbindungen entstehen, die möglicherweise gar intentional sind.⁸⁸

Clemens Karlsson hat in seinem Essay „the formation of early buddhist visual culture“⁸⁹ die anikonischen buddhistischen Abbildungen untersucht und reflektiert. Er vertritt die These, dass das Fehlen von anthropomorphen Abbildungen des Buddha in der frühen buddhistischen Kultur nicht direkt aus einer religiösen doktrinären Notwendigkeit erfolge und es sich demnach um keine ablehnende Haltung gegen Ikonenverehrung handele. Tatsächlich sei der Grund der Abwesenheit von Darstellungen des Buddha in der sakralen indischen Kultur zu suchen, die mit Symbolen und mythischen Kreaturen operiere. Die Buddhisten nutzten diese Symbole sowohl um sich zu schützen als auch um den Buddhismus bekannt zu machen und zu stärken, folgert Karlsson, denn die frühe buddhistische Bewegung war auf lokale Unterstützung angewiesen. Möglicherweise, so Karlsson, wurde eben diese frühe visuelle buddhistische Kultur erst in eine *bewusste* Kultur mit den verschiedenen zusammengeführten Symbolen transformiert.⁹⁰ Dies würde bedeuten, dass buddhistische Symboliken primär Teil des sozialen und kulturellen Kontextes bilden. All diese Symbole wie Räder, Bäume und Lotusblüten werden in der Literatur als *buddhistische* Symbole gewertet. Inwieweit aber

⁸⁵ um Vidya Deheja, John Huntington, u.a.

⁸⁶ Susan Huntington; „Aniconism and the Multivalence of Emblems: another look.“ in: „Ars Orientalis 22.“; (S.111-156) 1991 (<https://archive.org/details/arsorient202219901992univ/last/page/111>)

⁸⁷ Vidya Deheja; „Aniconism and the Multivalence of Emblems“; in Ars Orientalis Vol. 22 (S.45-66) 1991 (<https://archive.org/details/arsorient202219901992univ/last/page/45>)

S.45-66

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ Karlsson 2006 (S.68-95)

⁹⁰ ebd.

diese Symboliken *tatsächlich* als ur-buddhistisch zu definieren sind oder eher Zeugnisse aus der Entstehungszeit des Buddhismus darstellen, lässt sich nicht nachvollziehen.

Festzuhalten ist, dass die Symbole, die sich in buddhistischen Reliefs zeigen, nicht *exklusiver* buddhistischer Natur sind, sondern sich ebenso in zeitgenössischer, indischer, und nicht-buddhistischer Kultur wiederfinden. Karlsson stellt die These auf, dass diese frühe anikonische Periode in der buddhistischen Darstellungsweise maßgeblich auf die Entstehung der ersten Buddhafiguren gewirkt und direkt auf die Überlieferung und Gestaltung der Lebensgeschichte des Buddha Einfluss genommen habe. So werden die vier wichtigsten und am häufigsten abgebildeten Episoden aus dem Leben Buddha – Geburt, Erleuchtung, erste Predigt, Eingang ins Parinirvana – durch Zeichen dargestellt - Lotusblüte, Bodhibaum, Thron, Rad und Stupa –, die es genauso auch in vorbuddhistischer Kultur gegeben hat. Die unterschiedliche Ausgestaltung dieser bereits verbreiteten Zeichen habe, so Karlsson, die Legenden erst entsprechend detailreich geformt.

Die buddhistische Kunst ist Teil des sozialen und historischen Kontextes und damit ein Phänomen, das über eine Bebilderung, im Sinne einer untergeordneten Erscheinung zur Schrift, deutlich hinausgeht: „[D]ie Bilder sind keine Illustration zum Text“, ⁹¹ sondern führen diesen auch weiter aus und setzen mit der Verwendung entsprechender Zeichen – oder dem Weglassen derselben – auch Gewichtungen in der buddhistischen Lehre.

Zahlreiche weitere Abhandlungen diskutieren die *Abwesenheit* einer anthropomorphen Darstellung des Buddha in der frühen buddhistischen Kultur. Eine besonders verbreitete Theorie postuliert, dass es schlicht verboten gewesen wäre, Buddha abzubilden. Begründet wird dies mit der Auslegung buddhistischer Lehrtexte, nach der Verbote im Hinblick auf die Abbildung des Buddha geschrieben wurden. Andere Positionen meinen hingegen in den Texten keine Verbote, sondern Hinweise auf drohende Sanktionen zu lesen – ein großer Unterschied, mit bedeutender Auswirkung auf die Aussage über den sogenannten Anikonismus: Würden Sanktionen drohen, ließe sich schlussfolgern, dass es eine Kultur der Abbildung von Buddha gegeben haben *muss*.⁹² Die Vielfalt möglicher Erklärungen zeigt auf, dass die Frage nach einem *Sinn* des sogenannten Anikonismus in der frühen buddhistischen Kultur mehr als komplex und nicht endgültig

⁹¹ Barthes [1970] 1982 S.11 / Karlsson entlarvt diese weit verbreitete Annahme als eine christlich-protestantische Sicht, die den Text als fundamentales Zentrum einer Religion versteht (Karlsson 2006)

⁹² vgl. Karlsson 2006

zu beantworten ist. Die *Abwesenheit* des Buddha in Menschengestalt war weder zwangsläufig bzw. nachvollziehbar durch Verbote oder Doktrinen verhindert noch kann sie als eine Gegenbewegung zu einem Ikonenkultus gesehen werden. Da es eben keinen gab gegen den es sich abzugrenzen hätte gelten können,⁹³ kann diese Begründung als unhaltbar betrachtet werden. Dietrich Seckels Abhandlung „Jenseits des Bildes“⁹⁴ erörtert ausführlich die Frage nach der Anikonik in der buddhistischen Kunst und kann sicher als das gegenwärtig umfangreichste Werk zu dieser Thematik betrachtet werden. Auch er konstatiert, dass es sich bei dem Phänomen der Anikonik in der frühen buddhistischen visuellen Kultur keinesfalls um die Befolgung eines Bilderverbots handeln kann.⁹⁵

Möglicherweise war es einfach kein gängiger Brauch, Buddha abzubilden, wie Albert Foucher 1917 schlicht und ergreifend in Erwägung zog.⁹⁶ Tatsächlich findet sich die Anikonik in der allgemeinen Tendenz der Zeit wieder – es sind auch keine anderen Darstellungen von anzubetenden heiligen Personen erhalten. Monika Zin wiederum verweist im Hinblick auf das Fehlen der ‚Buddha-Person‘ in der frühen buddhistischen visuellen Kultur auf das Verständnis der Lehre innerhalb des Buddhismus.⁹⁷ Dieses steht in deutlichem Gegensatz zur Interpretation des Buddha *als Mensch*: Die Darstellungen verweisen, so Zin, auf eine Verehrung des Heiligsten in der Überzeugung, dass diese zur Erlösung führt.⁹⁸ Sie stützt ihre Annahme auf Textstellen, durch die sich die Undarstellbarkeit des Buddha erklären lassen könnte, wie z.B. auf jene, in der Buddha verkündet, dass er kein Mensch, kein Gott und auch kein Genius sei, sondern ein Wesen, das über allen bekannten Existenzformen stehe.⁹⁹

Auch wenn diese Textstellen als Argumentation für die Abwesenheit einer figürlichen Darstellung des Buddha dienen mögen, so bleibt dennoch offen, warum er nicht zumindest *vor* seiner Erleuchtung dargestellt wurde.

⁹³ nicht wie beispielsweise der Islam zum Judentum in Opposition zum Nahen Osten / Ägypten und Babylon

⁹⁴ Dietrich Seckel; „Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst.“; Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1976, 2., Heidelberg

⁹⁵ ebd. S.8

⁹⁶ Alfred Foucher; „The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology“ Paris, 1917

⁹⁷ Monika Zin in: Perry Schmidt-Leukel; „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998

⁹⁸ ebd. S.57

⁹⁹ Anguttaranikaya II,37-39 / vgl. Zin 1998 S.58

Eine weiterführende Überlegung bietet Zin mit der These, dass sich die Ikonographie aus einfachsten Zeichen entwickelt habe, die die Buddhisten auch als Meditationsobjekte verwendeten,¹⁰⁰ möglicherweise gar mit einer besonders intensiven, suggestiven Wirkung, denn eine abstrakte Form, die in der eigenen Vorstellung mit dem Buddha gleichgesetzt wird, kann durch solcherart kreative, transformatorische Aneignung durchaus eine gesteigerte Potentialität als eine konkret menschengestaltige Figur entwickeln.



Abbildung 3: „Der Buddha in der Meditation“ (hier durch einen leeren Thron dargestellt); Reliefmedaillon eines Stupa aus Amarāviti; etwa 3. Jh. n.Chr.; Kalkstein; British Museum London No.119¹⁰¹

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ British Museum; https://s3.ap-southeast-1.amazonaws.com/cdn.deccanchronicle.com/sites/default/files/Amaravati-Buddhist-Stupa_0_0.jpg (letzter Aufruf 03.01.2018)

3.1 Leere als Form

Versteht man die Leere als Form und damit als aktiv gestaltendes Element, wird der Begriff der Anikonik nicht nur im Hinblick auf die materiale buddhistische Kultur generell in Frage gestellt. Die ‚Leere‘ als zentrales Moment zu begreifen, liegt zudem der buddhistischen Lehre selbst zugrunde. Insofern kann die generelle Unterscheidung zwischen den Kategorien ‚ikonisch‘ und ‚anikonisch‘ – trotzdem sie in dieser Form in der vorliegenden Arbeit auch als solche verstanden und gebraucht werden – in Frage gestellt werden.

Roland Barthes¹⁰² beschreibt in „Das Reich der Zeichen“ die Sehnsucht des Menschen nach einem *Zentrum*. Städte ohne Zentrum, so Barthes „verletzen in uns eine kinästhetische Empfindung der Stadt, wonach jeder urbane Raum ein Zentrum besitzen muss, in das man gehen und aus dem man zurückkehren kann, einen vollkommenen Ort, von dem man träumt und in Bezug auf den man sich hinwenden und abwenden, mit einem Wort: sich finden kann.“¹⁰³ Diese Zentren kennzeichnen sich durch eine Fülle, eine Anhäufung der sogenannten Werte der Zivilisation, die in Form von Büros, Banken, Kaufhäusern und Cafés, ihre Trümpfe offenbaren: Macht, Geld, Ware und Sprache. Somit erfordert eine Teilhabe an der Gesellschaft und damit an der sozialen ‚Wahrheit‘ ein Eintauchen oder zumindest eine Kenntnis über die Lage des Zentrums.¹⁰⁴ Am Beispiel der Stadt Tokyo und ihrem unsichtbaren Zentrum zeigt Barthes hier ein Paradox auf, das sich durchaus auch in der Betrachtung der Buddhafigur erkennen lässt. Er beschreibt Tokyo als Stadt, die unbestritten ein Zentrum besitzt, jedoch ist eben dieses Zentrum leer: „Die ganze Stadt kreist um einen verbotenen und zugleich indifferenten Ort, einen hinter Grün verborgenen, von Wassergräben geschützten Wohnsitz, den ein Kaiser bewohnt, welchen man nie zu Gesicht bekommt, also buchstäblich ein Unbekannter. Tag für Tag umfahren Taxis in ihrer raschen, energischen, einer Schusslinie ähnelnden Fahrt diesen Kreis, dessen niedrige Mauer – sichtbare Gestalt des Unsichtbaren – das heilige ‚Nichts‘ verbirgt.“¹⁰⁵

¹⁰² Die Untersuchung der Buddhafigur unter semiologischen Aspekten ist nicht nur nach Barthes, der viele seiner Betrachtungen thematisch an buddhistische Länder und ihre Kulturen knüpfte, sondern auch im Hinblick weiterer Positionen sinnfällig und wird im Folgenden der Arbeit, im Besonderen unter dem Fokus der Kunst, weiter- und tiefergehend verfolgt (Teil V).

¹⁰³ Barthes [1970] 1981 S.47

¹⁰⁴ ebd.

¹⁰⁵ ebd.

Die Buddhafigur lässt sich ebenso als ‚sichtbare Gestalt des Unsichtbaren‘ denken: Inwieweit kann Buddha überhaupt dargestellt sein und werden, wenn er als unendlich verstanden wird und daher *eben nicht* abbildbar ist?

Nach Barthes kann ‚Etwas‘ ein Zentrum bilden und damit räumlich, physische Auswirkungen haben, *ohne sichtbar zu sein* – was auch im Sinne einer verweigerten konkreten Offenbarung in Form menschlicher Erscheinung verstanden werden kann. „Eine der beiden mächtigsten Städte der Welt ist also um einen undurchsichtigen Ring aus Mauern, Wassergräben, Dächern und Bäumen herum angelegt, dessen eigentliches Zentrum nicht mehr als eine flüchtige Idee ist; und diese Idee hat nicht die Aufgabe, Macht auszustrahlen, sondern lediglich den Zweck, einer ganzen städtischen Bewegung den Halt ihrer zentralen Leere zu geben und den Verkehr zu einem beständigen Umweg zu zwingen. Auf diese Weise, sagt man uns, entfaltet sich das Imaginäre zirkulär über Umwege und Rückwege um ein leeres Subjekt.“¹⁰⁶

Die Analogie zwischen dem leeren Zentrum einer Stadt um das sich alles gruppiert und der Leerstelle in der Darstellung anikonischer buddhistischer visueller Kultur bietet gedankliche Anknüpfungspunkte: Das „leere Subjekt“, das Halt und Fokus bietet, ohne Macht durch Monumentalität zu demonstrieren, lässt sich mit dem ‚Nicht-Abbilden‘ des Buddha verbindend denken. Die ‚Leerstelle‘ in den buddhistischen Darstellungen beschreibt ebenso ein leeres Zentrum: Sie bildet das elementare Moment der Aufmerksamkeit, ohne durch Figuration, Ausgestaltung und sonstige effektheischende und vor allem ‚weltliche‘ Vergegenständlichung von der Leere und der Lehre abzulenken.

Die Buddhafigur hingegen kann im übertragenen Sinne ebenso als eine Idee verstanden werden, die „nicht die Aufgabe hat Macht auszustrahlen, sondern lediglich den Zweck, einer [...] Bewegung den Halt ihrer zentralen Leere zu geben“.¹⁰⁷ Die Buddhafigur selbst, wie ebenso das ‚Nicht-Abbilden‘ des Buddha, können unter dem Aspekt eines ‚leeren Zentrums‘ sowohl in religiöser Praxis und im buddhistischen Verständnis als auch in Kontexten von Kunst gedacht und erfahren werden.

¹⁰⁶ ebd.

¹⁰⁷ ebd.

4. Anthropomorphe Darstellungen

Viele Publikationen widmen sich der Fragestellung nach dem Ursprung bzw. der Herkunft des *ersten* anthropomorphen Buddha-Bildes. Bis heute ungeklärt ist die Frage, welche Buddhafigur, ob unter dem Einfluss griechisch-römischer bzw. hellenistischer Tradition im Ghandara¹⁰⁸-Gebiet oder zur gleichen Zeit weiter im Süden in der Mathura-Region,¹⁰⁹ übernatürlich und stark idealisiert, als Urtyp bezeichnet werden kann.¹¹⁰ Unabhängig von der Frage bzw. der Antwort nach der Herkunft der ersten menschengestaltigen Buddha-Darstellung wurde einig konstatiert, dass es sich bei der Entstehung des ersten Buddha-Abbildes in Menschengestalt um einen *Bruch* mit der vorangegangenen anikonischen Periode handele. Zu dieser vorherrschenden Meinung sei kritisch angemerkt, dass erstens die Verwendung der Symbole parallel bestehen blieb und daher nicht von einer *Überwindung* gesprochen werden kann, und zweitens der Buddha, wenn auch in anikonischer Form oder als ‚Leerstelle‘ bereits dargestellt worden war und daher die Fertigung einer Buddhafigur in Menschengestalt auch lediglich als eine andere *Spielart* der bestehenden Abbildungstypen angenommen werden könnte. Insofern wäre die Periode, in der ausschließlich nicht-figürliche Abbildungen des Buddha existierten, nur a priori anikonisch. Das zeitgleiche Aufkommen jainistischer menschengestaltiger Abbildungen Mahaviras (Jina) könnte ebenfalls Einfluss auf die plötzliche Entstehung der Buddhastatuen gehabt haben. Entsprechend handelte es sich dann um ein durch den Zeitgeist bedingtes Phänomen, das sich im Buddhismus und seiner materialen Kultur widerspiegelte.

Die ersten erhaltenen und damit bekannten figürlichen Darstellungen des Buddha finden sich im 1. Jh. n.Chr. Die Entwicklung der Abbildung menschengestaltiger Buddhas begann vermutlich in den Regionen Ghandara und Mathura etwa zeitgleich. Dadurch kam es zur wechselseitigen Beeinflussung. Diese Ära markiert den Beginn der Darstellung des Buddha als idealisierter Mensch. Die Wendung zur figürlichen Darstellung des Buddha erklärt sich möglicherweise auch durch die Verbreitung der Mahayana-Lehre, die eine andere Sichtweise als die ältere Theravada-Lehre im Hinblick auf die Rezeption Buddha entwickelte: Buddha selbst wurde im Mahayana zunehmend als eine *Verkörperung* des Welt- und Wahrheitsprinzips und Personifikation

¹⁰⁸ heute östliches Afghanistan, nordwestliches Pakistan; zeitweise bis in den Punjab

¹⁰⁹ südlich des heutigen Delhi

¹¹⁰ bspw.: Perry 2014; Spielmann 2003; Schumann 2003; Seckel 1980; Plaeschke 1972; Focillon 1921; Salmony 1922; Adam 1925 u.a.

höchster Weisheit und unendlicher Güte verstanden. Mit dieser Entwicklung könnte das Bedürfnis nach Verehrung und der Option einer rein praktischen Anschauung der Figur des Buddha in einer körperlichen Form gewachsen sein.

Die Entwicklung und Verbreitung der buddhistischen Kunst verlief ausgehend von Gandhara und Mathura im 1. Jh. n.Chr. mit der Schaffung des Buddhabildes und der Mahayana-Ikonographie. Vom 2.-5. Jh. n.Chr. lässt sich in Gandhara, Mathura, Amaravati und im Gupta-Reich die erste grundlegende Epoche der Darstellung nachvollziehen. Gleichzeitig entwickelte sich bereits in Indonesien, Hinterindien und auch in China buddhistische materiale Kultur, die von dort Korea und Japan im 4.-6. bzw. 6. und 7. Jh. n.Chr. erreichte.

Die Darstellungen aus der Mathura Region unterlagen einer hinduistisch-indischen Prägung, während die Abbildungen aus Gandhara durch die antike, hellenistische Kultur beeinflusst waren. Diese unterschiedliche Entwicklung liegt ursächlich in der geografischen Lage: Beide Orte waren politisch und wirtschaftlich wichtige Zentren der Kuschanas, ein ursprünglich zentralasiatisches Nomadenvolk, das im Verlauf des 1. Jh. n.Chr. durch Gandhara und Mathura erobert wurde, die diese Regionen bis zum Ende des 5. Jh. beherrschten. Die Region Gandhara war zuvor von Alexander dem Großen im Jahr 326 v.Chr. erobert worden – hier könnte ein Hinweis auf die hellenistischen Einflüsse in der Kunst dieser Region liegen. Das Zentrum der Region Gandhara und gleichzeitig auch das Zentrum des Kuschana-Reiches bildete die Stadt Taxila. Unter dem Patronat des Königs Kanischka wurden hier zahlreiche buddhistische Klöster und Stupas errichtet. Die frühesten erhaltenen buddhistischen Schriftstücke, die gleichzeitig auch die ältesten indischen sind, wurden in dieser Region gefunden. Hinsichtlich der Frage, wo nun die ersten Buddhabildnisse entstanden, herrscht in der Forschung bis heute Uneinigkeit. Der ältere Ansatz, der aus den Forschungen westlicher Kunsthistoriker, wie z.B. Foucher¹¹¹ und Grünwedel, bestand, vertritt die Position, dass Ghandara die Wiege der ersten figürlichen Buddhabildnisse sei – ganz im ästhetischen Erbe der griechisch-römischen Kunst. Das andere wissenschaftliche Lager um Coomaraswamy¹¹² verortet das Buddha-Bildnis in einen rein indischen Kontext als eine Neuinterpretation der ‚Yaksa‘-Statuen, denn die frühesten erhaltenen Figuren aus Mathura erinnern in ihrer Gestalt an die Urform der ‚Yaksa‘.

¹¹¹ Foucher 1917

¹¹² Ananda Kentish Coomaraswamy; „The Origin of the Buddha Image & Elements of Buddhist Iconography: And Elements of Buddhist Iconography“; Fons Vitae; Kentucky 2006

Die meisten erhaltenen frühen Buddhadarstellungen in menschlicher Gestalt stammen aus Gandhara, sie finden sich auf Münzen und als Statuen. In Reliefform waren sie unmittelbar mit Bauwerken verbunden, es gab kaum freistehende Figuren sondern zumeist nur nahezu vollrunde Figuren, die als Nischenfiguren für Kapellen und Verzierung der Außenwände der Gebäude gedacht waren. Diese Bauwerke waren mit aufwendigen Verzierungen an Deckenfriesen und anderem Wanddekor versehen. Hier wird die Vermischung von indischen und spätantiken Einflüssen deutlich: Es sind vielfach eindeutig spätantike Arkadenmotive mit klassischen Pilaster-Kapitälern in Verbindung mit indischen Bogenformen zu sehen, Buddha- und Bodhisattva-Figuren finden sich inmitten von Akanthuslaub unter korinthischen Kapitälern. Diese Art der Darstellung erinnert stark an antike Vorbilder und verweist auf die griechischen Einflüsse. Der Buddha ist mit gewelltem Haar, oftmals mit Sandalen an den Füßen und eingehüllt in ein Gewand, das beide Schultern bedeckt, dargestellt. Das Gewand entspricht einer griechisch-römischen Toga. Das Gesicht erscheint stark idealisiert und sehr gleichmäßig, fast geometrisch. Auch der Faltenwurf des Gewandes entspricht deutlich hellenistischen Vorbildern, wie auf Abbildung 4 einer Buddhafigur aus Gandhara deutlich zu sehen ist.

Abbildung 4 (folgende Seite): Stehender Gandhara-Buddha; 1.-2. Jh. n.Chr.; Höhe ca. 1 Meter; Tokyo National Museum¹¹³

¹¹³ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gandhara_Buddha_\(tnm\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gandhara_Buddha_(tnm).jpeg) (letzter Aufruf 03.01.2018)



Die Mathura-Kunst unterscheidet sich signifikant von der Gandhara-Kunst. Die Gewänder sind wesentlich feiner gearbeitet und liegen sehr eng am Körper, sodass sie nahezu durchscheinend wirken.¹¹⁴ Im Gegensatz zu den Gewändern der Gandhara Kunst bedecken sie nur die linke Schulter, auch der Faltenwurf ist erheblich weicher und dezenter ausgestaltet. Charakteristisch für die Abbildungen aus der Mathura-Gegend ist die bildliche Darstellung des Buddha im Lotossitz mit der Abbildung des Rades der Lehre in seiner Handinnenfläche, die er im ‚Abhaya Mudra‘, der Geste der Segnung oder auch der Furchtlosigkeit, offen auf Brusthöhe hält.¹¹⁵

Mathura war schon vor der Eroberung durch die Kuschana ein großes religiöses und wirtschaftliches Zentrum und blieb es auch nach ihrer Herrschaft, erlebte aber unter Kanischka um 150 bis 250 n.Chr. eine Blütezeit der buddhistischen Kunst. Im Gegensatz zur Gandhara-Region sind allerdings in Mathura und Umgebung nur wenige der buddhistischen Bauwerke, die maßgeblich das Stadtbild prägten, erhalten. Der in dieser Zeit entstandene Figurtypus leitet sich aus den indischen Traditionen ab. Aus beiden Kunstströmungen, jener der Mathura- sowie jener der Gandhara-Region, entwickelte sich eine Form der Darstellung des Buddha, die sich im Laufe der nächsten Jahrhunderte im gesamten asiatischen Raum etablierte: ein schlanker und langgliedriger Körper, ein Haarknoten als Zeichen für ein Leben als Asket, lange Ohrläppchen die an die adlige Herkunft erinnern und besonders die halbgeöffneten Augen, die nichts zu fokussieren scheinen aber doch wachsam sind, in vollendeter meditativer Versenkung. Diese Idealform der Darstellung hat sich bis heute als Standard-Typus der Buddha Darstellungen erhalten. Sie steht im Gegensatz zu den frühen Buddhabildnissen. Diese schauen den Betrachter mit geöffneten Augen lächelnd direkt an, wie auch auf Abbildung 5 zu sehen ist – ein wesentlicher Unterschied, der sich sicher nicht nur in einem ästhetischen Wandel verorten lässt, sondern auch auf ein sich verändertes Verständnis der *Buddha-Person* innerhalb des Buddhismus verweist.¹¹⁶

Abbildung 5 (folgende Seite): Sitzender Buddha aus der Kushinari-Periode; 2. Jh. n.Chr.; Höhe 70 cm; Mathurā-Museum¹¹⁷

¹¹⁴ siehe Abbildung 4 der vorliegenden Arbeit

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶vgl. Zin 1998 S.64

¹¹⁷Biswarup Ganguly

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inscribed_Seated_Buddha_Image_in_Abhaya_Mudra_-_Kushan_Period_-_Katra_Keshav_Dev_-_ACCN_A-1_-_Government_Museum_-_Mathura_2013-02-24_5972.JPG), „Inscribed Seated Buddha Image in Abhaya Mudra - Kushan Period - Katra Keshav Dev - ACCN A-1 - Government Museum - Mathura 2013-02-24 5972“, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode> (letzter Aufruf 03.01.2018)



Die wechselseitige Beeinflussung der hellenistisch inspirierten Gandhara und der indisch verwurzelten Mathura-Kunst brachte eine für die folgenden Stile buddhistischer Kunst grundlegende Formsprache hervor, den sogenannten Graeco- (bzw. Romano-) Buddhismus.

Noch war der Bildkanon, inklusive der ‚Lakshana‘¹¹⁸ (Merkmale eines Großen Mannes), nicht vollständig formalisiert. Die körperlichen Merkmale des Buddha beziehen sich auf das stark idealisierte Erscheinungsbild und die Eigenschaften des historischen Buddha Siddhartha Gautama, wie sie legendarisch überliefert sind. Eine Vielzahl von Lehrreden beschreiben das Aussehen des Buddha; sie lagen vermutlich den frühesten anthropomorphen Abbildungen zugrunde. Zentral sind die 32 „Merkmale eines Großen Mannes“ die im Pali-Kanon beschrieben sind.¹¹⁹ Diese 32 „Großen Merkmale“ werden von 80 „Kleineren Merkmalen“ (‚Anubyanjan‘)¹²⁰ ergänzt. Die 80 „Kleineren Merkmale“ werden in den erhaltenden Agamas des chinesisch buddhistischen Kanons aufgezählt und wurden sowohl im Mahayana als auch im Theravada übernommen. In den Pali-Schriften sind die 80 Merkmale im Apandana und im Milindapanha zu finden. Im ‚Abhidharma Mahavibhasa Sastra‘ wird die Frage nach dem Verhältnis zwischen den 32 „Großen Merkmalen“ und den 80 „Kleineren Merkmalen“ durch ein Gleichnis beantwortet: Die kleineren Merkmale begleiten die größeren Merkmale, ohne sich mit ihnen zu vermischen - wie Blumen im Wald die Bäume unverwechselbar machen.¹²¹ Im Mahayana und im Esoterischen Buddhismus werden die Merkmale als zugehörig zum ‚Sambhogakaya‘, dem ‚Verdienstkörper‘ eines Buddha, verstanden.¹²² Der rein physische Körper eines Buddha, der ‚Nirmanakaya‘, ist ein ‚Transformationskörper‘, der alle Merkmale eines großen Mannes besitzt.¹²³ Die Merkmale beschreiben das physische Erscheinungsbild des Buddha und bilden eine Grundlage der Darstellungen, wobei sich nicht jedes Merkmal in den Abbildungen wiederfindet bzw. überhaupt darstellen lässt.¹²⁴ So sind bspw. die weißen und

¹¹⁸ Sanskrit

¹¹⁹ Sarah Shaw; „Buddhist Meditation: An Anthology of Texts from the Pali Canon.“; Routledge, London 2008 S.114

¹²⁰ Pali

¹²¹ vgl. Guang Xing; „The Concept of the Buddha: Its Evolution from Early Buddhism to the Trikaya Theory.“; Taylor & Francis Ltd., London 2010 S.32

¹²² siehe zu den Körpern des Buddha auch Teil III Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit.

¹²³ Yuvraj Krishnan; „The Buddha Image: Its Origin and Development.“; Munshiram Manoharlal Publishers, Neu-Delhi Indien 1996 S.125

¹²⁴ Jedes der insgesamt 112 Merkmale in dieser Arbeit aufzulisten ist im Hinblick auf die Fragestellung nicht zielführend, daher sei nur auf die Folgenden verwiesen. Die vollständige

gleichmäßig geformten Zähne, die tiefe klangvolle Stimme, die lange und breite Zunge, die Geschlechtsmerkmale und die Farbe der Augen in den Darstellungen nicht ersichtlich. Merkmale wie flexible Beweglichkeit, majestätischer Gang und die weiche Haptik makelloser Haut hingegen können in den Darstellungen zumindest assoziativ erfahrbar sein. Beschreibungen, wie schmale Hände und Beine, aufrechte Haltung, wohlgeformte Proportionen, flacher Bauch, lange Ohrlöcher und breiter Brustkorb, sind eindeutig in den Darstellungen aller Regionen berücksichtigt worden. Das Gesicht der Buddhafiguren variiert regional und im Lauf der Zeit. In den Merkmalen sind auch Gesichtsscharakteristika festgeschrieben, wie bspw. ein löwenartiges Kinn, eine vorspringende, gut proportionierte Nase, große feine Augenbrauen, eine wohlproportionierte Stirn, gleichgroße Ober- und Unterlippen sowie eine lange und schöne Gesichtsform, doch finden sich sowohl was die Form der Augen als auch die Physiognomie der Wangenknochen betrifft, mannigfaltige Varianten. Die Buddhafiguren aus der Gandhara-Region tragen eher Merkmale, die an europäische Gesichter erinnern. So sind die Augen runder als die vieler Figuren aus der Mathura-Region, die häufig einen deutlich ausgeprägteren asiatischen Gesichtstypus zeigen. Wie Buddha tatsächlich aussah und wie weit die Darstellungen jemals einem historischen Vorbild folgten, ist ungewiss. Vielmehr scheint es sich um eine stark idealisierte menschliche Gestalt zu handeln, die durch die Ausgewogenheit ihrer körperlichen Erscheinung Vollkommenheit im *Innen und Außen* vermitteln soll. Wird nun das Gesicht oder auch der Körper nach Region oder modischen Idealen variierend gestaltet, so beeinflusst dies nicht die Wirkung und generelle Präsenz der (buddhistischen) Ideale in Form der Darstellung. Der *Wiedererkennungswert* der Figur gründet, abgesehen von den unterschiedlichen Mudras,¹²⁵ auf ihrer ausgewogenen, nahezu symmetrisch anmutenden Körperdarstellung, die in ihrer schlichten Klarheit ebenso anmutig majestätisch wie asketisch geerdet wirkt.

In Indien blühte die buddhistische Kunst bis zu Beginn des 10. Jh., als der Buddhismus vom Hinduismus zusehends verdrängt wurde. Der Buddhismus breitete sich über die Grenzen Indiens entlang der Seidenstraße aus und es entwickelten sich zahlreiche künstlerische Traditionen, die sich aufgrund landesspezifische Traditionen und Kulturen

Aufzählung der ‚32 Merkmale‘ eines Großen Mannes findet sich im Majjhima-Nikāya (MN 91), die 80 ‚Kleineren Merkmale‘ im Apadāna und Milindaphana

¹²⁵ siehe dazu Teil II Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit

sowie der buddhistischen Hauptrichtungen Theravada und Mahayana unterschieden. Der südliche Theravada-Buddhismus blieb der künstlerischen Darstellung der Buddhafigur als einen *menschlichen* Typus verhaftet, während der Mahayana-Buddhismus die *Übermenschlichkeit* des Buddha in den Fokus rückte, indem der Körper und die Haltung zunehmend stärker idealisiert wurden.

In den Yungang-Grotten in China befindet sich eine Buddhafigur aus dem 5. Jh. n.Chr., die nicht ausschließlich den Merkmalen eines großen Mannes entsprechend gestaltet ist, sondern sich originalgetreu am Aussehen eines Herrschers dieser Zeit orientiert. Der Legende nach soll es der explizite Wunsch dieses Herrschers gewesen sein, dass die Buddhafigur *ihm selbst* bis aufs Haar gleiche.¹²⁶ Entsprungen war dieser Wunsch der Vorstellung, dass er als Inkarnation der Gottheit dauerhaft in der Lage wäre, seine irdische Herrschaft zu sichern, so wie nach seiner Vorstellung die Gottheit (in Form des Buddha) das gesamte Himmelreich regiere. Die Buddha-Statue in der Grotte ist bis auf einzelne Muttermale genau dem Herrscher nachempfunden worden, so die Geschichte: „In diesem Jahr befahl der Kaiser, eine Buddhastatue aus Stein zu fertigen, die ihm ähneln solle. Als sie fertig war, befand sich im Gesicht und am Fuß schwarzes Gestein, welches Muttermale des Kaisers darstellt.“¹²⁷

In der gesamten Wei- und Jin-Zeit finden sich zahlreiche Figuren, die sich sehr stark an den Idealen der körperlichen Merkmale der Aristokratie orientieren: abgezehrte Figuren mit unergründlichem, tiefsinnigem Lächeln und allwissenden Mienen mit einer der Welt entrückten Ausstrahlung.¹²⁸

Die tatsächliche Entwicklung bzw. Herkunft des Buddhabildes in seiner menschengestaltigen Form ist diskursiv und vielschichtig diskutiert worden, jedoch nicht endgültig geklärt. Die These, das menschliche Abbild des Buddha in der visuellen buddhistischen Kultur sei ursprünglich eine Apollo-Abbildung bzw. stark von dieser inspiriert, ist nur eine von vielen. Heinz Spielmann, ein Vertreter dieser Position, stellt die Entstehung der Buddhafiguren in direkte Verbindung zu den Darstellungen des Gottes Apoll.¹²⁹ Dies leitet er zunächst über Münzenfunde aus der Zeit König

¹²⁶ Li Zehou; „Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik.“; Herder Verlag Spektrum, Freiburg 1992

¹²⁷ ebd. S.204 / dort zitiert nach Wie Shu 114:3036 „Aufzeichnungen über Buddhisten und Daoisten.“

¹²⁸ vgl. ebd. S.204 f.

¹²⁹ Heinz Spielmann (Hrsg.); „Kunst an der Seidenstraße. Faszination Buddha.“; Hatje Cantz Verlag, Hamburg 2003 S.16-31

Kanishkas ab, die zoroastrische, hinduistische und buddhistische Darstellungen nebeneinander zeigen. Aus diesem Synkretismus, so Spielmann, ließen sich Anregungen für die Bilderwelt des Buddhismus gewinnen, ebenso aus dem Erbe der Antike und der Kunst des römischen Reiches. Die frühesten Buddhadarstellungen zeigen die Sonne ähnlich dem parthischen Sonnengott Maran, der den Strahlenkranz der Sonne trug (jedoch in menschlicher Gestalt abgebildet wurde). Hieraus zieht Spielmann die Verbindung zur Darstellung des Buddha: Da es kein menschliches Vorbild für seine Abbildung gäbe, sei es naheliegend seine Erscheinung an der eines Sonnengottes auszurichten. Dies war im klassischen Griechenland letztlich Apoll, an dessen idealisierten Zügen sich die ersten Abbildungen des Buddha, so Spielmann, orientierten.¹³⁰

Isabell Johne vertritt eine andere Haltung zum Entstehen und zur Entwicklung der Buddhaabbildungen. Sie postuliert, dass, bevor es Darstellungen des Buddha in Menschengestalt gab, dieser bereits in Symbolen ansichtig geworden sei.¹³¹ „Bis dahin wurde der Buddha mit verschiedenen Symbolen dargestellt. Die Vase stand für die Geburt, der Baum für die Erleuchtung, das von zwei Gazellen flankierte Rad der Lehre für die erste Predigt und der Stupa für das Ableben sowie den Eingang in das Paranirvana.“¹³² Die Wendung hin zur anthropomorphen Darstellung erklärt Johne über die noch jahrhundertlang andauernde „Scheu“¹³³ (sic!) der Buddhisten, Buddha als Mensch darzustellen. Diese Zurückhaltung wäre im altindischen Kulturkreis keine Besonderheit, da es generell nicht üblich gewesen sei, Gottheiten mit menschlichem Antlitz zu zeigen.¹³⁴

Das figürliche Bildnis des Buddha führte auch zu einer Blüte der narrativen Kunst. Mit der Darstellung des Buddha in menschlicher Gestalt entstanden zahlreiche Figuren und Reliefs, die Legenden aus seinem Leben bebilderten. Derartige Reliefs hatte es schon in der sogenannten ‚anikonischen Zeit‘ gegeben. Ab dem 1. Jh. n.Chr. wurden die Leerstellen und Symbole mit der Buddhafigur ersetzt und detailreich erweitert.¹³⁵

¹³⁰ ebd.; Spielmann erwähnt hier auch die Parallelen zur Christus Darstellungen, die sich nach seiner Theorie ebenfalls an Apoll orientierten (S.24)

¹³¹ vgl. auch Karlsson 2006 / Teil II Kapitel 3 und 3.1 der vorliegenden Arbeit

¹³² Isabell Johne in Heinz Spielman (Hrsg.) 2003 S.37

¹³³ ebd.

¹³⁴ ebd.

¹³⁵ vgl. Monika Zin in: Perry Schmidt-Leukel; „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998 S.65 f.

Den Reiseberichten Fa-shiens zufolge, der Ende des 4. Jh. n. Chr. nach Indien pilgerte, wurde die der Überlieferung nach *erste* Figur, entstanden nach dem wahren Abbild des Buddha, noch immer in einem Jetavana-Kloster in Shravasti verehrt. Fa-Shien schildert in seinen Aufzeichnungen, dass die Statue von König Prasenajit von Kosala, einem Schüler des Buddha, in Auftrag gegeben worden war: „Buddha ging hoch in die Trayatrimsha Götterbereiche und lehrte den Dharma zum Nutzen seiner Mutter. (Nachdem er 90 Tage abwesend war,) veranlasste König Prasenajit, der sich danach sehnte, ihn wiederzusehen, dass ein Bildnis aus Sandelholz von ihm geschnitzt und an den Platz gestellt wurde, wo er gewöhnlich saß. Als Buddha bei seiner Rückkehr das Kloster betrat, sagte er zu der Statue (die zu seiner Begrüßung auf ihn zu gegangen war, Anm. des Übersetzers): ‚Geh an deinen Sitz zurück. Nachdem ich ins Paranirvana eingegangen bin, wirst Du als Muster für die vier Klassen meiner Schüler dienen.‘ Daraufhin kehrte die Statue auf ihren Platz zurück. Dies war das erste von allen Buddha-Bildnissen, dasjenige, das die Leute in der folgenden Zeit kopiert haben.“¹³⁶ Dieser Bericht, dem eine Legende um König Bimbisara, dem es von Buddha erlaubt wurde, ein Bild von ihm anzufertigen zugrunde liegt, vermittelt eine andere Sicht auf die Buddhafiguren als die vorgenannten Positionen. Hier wird zwar eine Abbildung zu Lebzeiten bzw. vor dem Eintritt ins Paranirvana verboten, danach jedoch explizit nach eben jenem Vorbild gefordert.

Maßgeblich unter König Ashokas Herrschaft, der als erster nicht nur zahlreiche Stupas und Tempel errichtete, sondern auch zahlreiche Buddha-Statuen anfertigen ließ, und in der darauffolgenden Zeit der Sunga- bzw. Andhra-Epoche (2.-1. Jh. v. Chr.) entfaltete sich die buddhistische materiale Kultur und ihr Radius erweiterte sich. Zu dieser Zeit sind vor allem die Jataka-Geschichten, die aus den früheren Leben des Buddha erzählen, Mittelpunkt der Darstellungen.¹³⁷

Unter der Herrschaft der Satavaha-Könige (2. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. n. Chr.) werden zahlreiche Stupas mit Buddhastatuen erbaut, zum Beispiel im Süden Indiens in Amaravati, Jagayyapeta und Nagarjunakonda. Die Statuen dort ähneln einander, unterscheiden sich jedoch von denen, die im Norden Indiens zur gleichen Zeit

¹³⁶ Fa-Shien; „A record of Buddhist Kingdoms“; Übers. James Legge; deutsche Übersetzung frei / vgl. auch Buddhismus Heute Nr.38 (2004)

¹³⁷ Buddha wird beispielweise als Affenkönig abgebildet. Auch anhand dieser *lebendigen und körperlichen*, wenn auch *nicht-menschengestaltigen* Abbildungsform lässt sich die tendenziell problematische Kategorisierung in ikonische und anikonische Abbildungen erörtern. Ein anderes Beispiel zeigt Abbildung 1 der vorliegenden Arbeit: Buddha als weißer Elefant.

entstanden. Besonders in physiognomischer Hinsicht weisen sie andere Merkmale auf: Sie sind schlanker und feingliedriger und nehmen zudem ungewöhnliche Posen ein. Die Tatsache, dass schon an diesen frühen Stupas ein Nebeneinander verschiedener Buddha-Typen, Symbole und menschengestaltiger Abbildungen des Buddha zu finden ist, verweist auf die Brüchigkeit einer (wenn auch weit verbreiteten) Theorie der späten und nachfolgenden anthropomorphen Buddhaabbildung, die Symbole verdrängt oder überwunden haben soll. Auch wenn es einen ausgeprägten Einfluss römischer sowie griechischer Kultur auf die Ästhetik des Buddhismus gab, nehme ich von der These, Bildnisse des Apolls dienten als Vorbild für Buddhabildnisse, Abstand. Mir ist kein Bildnis Apolls im Lotossitz bekannt. Ebenso lassen sich Analogien zu den Haupt- und Nebenmerkmalen des Buddha nur reduziert – wenn überhaupt – in Apoll-Bildnissen finden. Vielmehr erscheint m.E. die indische und asiatische Ikonographie und Physiognomie in den (frühen) Buddhafiguren besonders prägnant.

Im weiteren zeitlichen Verlauf ändern sich die körperlichen Charakteristika der Buddhafiguren. In Ghandara werden die Augen schmaler gestaltet, wodurch die Gesichter einen mehr in sich versunkenen, der Welt abgewandten Eindruck vermitteln. Der ursprüngliche große Haarknoten wird kleiner und das Haar zunehmend häufig in kleine Wellen gelegt, was auch in Mathura so übernommen wurde, ergänzt durch sich anschmiegende kleine Locken. Diese kleinen Lockenreihen wurden bald als obligatorisch verstanden, was sich auch in den Texten einschrieb: In der Nidanakatha (5. Jh. n. Chr.) wird berichtet, dass sich Buddha beim Verlassen des Hauses die Haare abschnitt, was dazu führte, dass sich die Haare in Locken gedreht hätten und nie wieder nachwachsen.¹³⁸ Besonders auffällig ist die Veränderung des Ausdrucks der Buddhafiguren zu beobachten. Zin mutmaßt, dass der Ursprung hierfür in der westlich geprägten Gandhara-Kunst zu suchen sei, sich aber evtl. auch durch die sich wandelnde Religion erklären könne. Die Buddhafigur verändert ihre Mimik, die von einem weltoffenen Lächeln geprägt war, zu einem völlig in sich gekehrten Wesen mit fast geschlossenen Augen und neutralem Gesichtsausdruck.¹³⁹ Das Bildnis scheint völlig in der Meditation erstarrt zu sein. Eine direkte Interaktion über einen (gefühlten oder gedachten) Blickkontakt ist nicht mehr möglich, der Betrachter wird auf sich selbst

¹³⁸ Auch hier wird deutlich, dass „die Bilder keine Illustrationen zum Text“ (Barthes [1979] 1981) sind, sondern dass sich Bild und Text wechselseitig beeinflussen und ‚verschränken‘.

¹³⁹ vgl. Zin 1998 S.69

zurückgeworfen, so scheint es. In diesem Stadium der Entwicklung der Buddha-Bildnisse beginnt das Zeitalter der Gupta-Periode, in der die „klassischen“ Buddhafiguren entstanden, wie sie sich bis heute im großen Stil auch in der westlichen Welt verbreitet und ins Bildgedächtnis eingeschrieben haben.

5. Borobudur

Die Gleichzeitigkeit der Darstellung anikonischer Symbolik und anthropomorpher Buddhafiguren in einem Gesamtgefüge zeigt das beeindruckende buddhistische Bauwerk Borobudur auf der indonesischen Insel Java. Die monumentale, pyramidenartige, aus Andesit bestehende Anlage, die sich über insgesamt neun jeweils verjüngende Stockwerke auf einer quadratischen Basis von 123 m Länge erstreckt, wurde etwa zwischen 750 und 850 n. Chr. unter der Herrschaft der Sailendra-Dynastie erbaut. Im Zuge der Verlagerung des Machtzentrums Javas ab dem 10. Jh. n. Chr. gen Osten und möglicherweise auch aufgrund eines Ausbruches des Vulkans Merapi, der in unmittelbarer Nähe liegt, geriet Borobudur in Vergessenheit und wurde unter Vegetation und Asche begraben. Erst im Jahr 1814 wurde die Tempelanlage wiederentdeckt und bis in die Gegenwart restauriert und repariert.

Begrifflich ist ‚Borobudur‘ nicht eindeutig zu übersetzen; indonesische Quellen führen an, dass es sich um eine Verbindung der Worte ‚Bara‘ und ‚Budur‘ handeln könne, was so viel bedeutet wie ‚oberhalb eines Klosters‘ oder ‚Kloster in Budur‘. Tatsächlich befand sich unterhalb von Borobudur ein Kloster, was diese Begriffsdeutung stärkt.¹⁴⁰ Es gibt jedoch noch zahlreiche andere Interpretationen der Bezeichnung Borobudur. Mit ‚unzählige Buddhas‘, ‚Berg der angehäuften Tugenden des Bodhisattva‘,¹⁴¹ ‚König der Berge‘¹⁴² oder ‚Berg mit einer Reihe von Terrassen‘ seien hier nur einige genannt. Borobudur ist eine Art ‚Weltenberg‘ und zugleich monumentale Stupa und erinnert auch an ein riesiges Mandala.¹⁴³ Aus der Ferne betrachtet wirkt Borobudur wie ein großer sanft ansteigender Hügel, seine Form erinnert an einen großen Stupa, der in Terrassen und Galerien gestaffelt ist.¹⁴⁴ Über dem Sockel, der 123 x 117 Meter misst, erwachsen vier quadratische Galerien, darüber befindet sich ein Plateau, das drei sich verjüngende, runde Terrassen trägt und von der Hauptstupa gekrönt wird. Auf den Terrassen befinden sich insgesamt 72 Stupas mittig um den zentralen Stupa gruppiert, die mit (ursprünglich 42 Metern) 34,5 Metern und 11 Metern Durchmesser die gesamte

¹⁴⁰ Peter Cirtek; „Borobudur; Entstehung eines Universums.“; Monsun Verlag, Hamburg 2016

¹⁴¹ siehe dazu J.G. de Casparis „New Evidence on Cultural Relations between Java and Ceylon in Ancient Times.“; *Artibus Asiae* XXIV 1961

¹⁴² siehe dazu Claire Holt „Art in Indonesia: Continuities and Change“; Cornell University Press, New York 1967

¹⁴³ Thesen zur Mandala Form sind bei Seckel [1962] 1980 detailliert ausgeführt (S.125); ebenso bei Heinrich Zimmer 1926; bei Albert le Bonheur „Die Kunst Indonesiens.“; in *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 16; Berlin 1971

¹⁴⁴ siehe dazu auch Abbildung 6 der vorliegenden Arbeit

Anlage krönen.¹⁴⁵ Auf allen vier Seiten führen Stufen hinauf zur Spitze Borobudurs. Diese Aufgänge sind jedoch nicht als direkte Wege zur obersten Ebene gedacht. Der Weg der Pilger führt über jede einzelne Galerie nach oben, sodass die Abbildungen der Reliefs, die alle Balustraden der Galerien schmücken, ihren Weg begleiten. Die erste Galerie ist zu beiden Seiten mit je zwei übereinanderliegenden Reliefs gestaltet. Alleine auf dieser Ebene muss das gesamte Bauwerk bereits viermal umschritten werden. Alle inhaltlich reliefbedingten Umrundungen führen zusammengezählt zu einer Summe von zehn Umschreitungen und einer Wegstrecke von etwa fünf Kilometern. Im Mahayana-Buddhismus muss ein Boddhisatva zur Buddhaschaft zehn Stufen durchlaufen, was analog dazu verstanden werden kann.

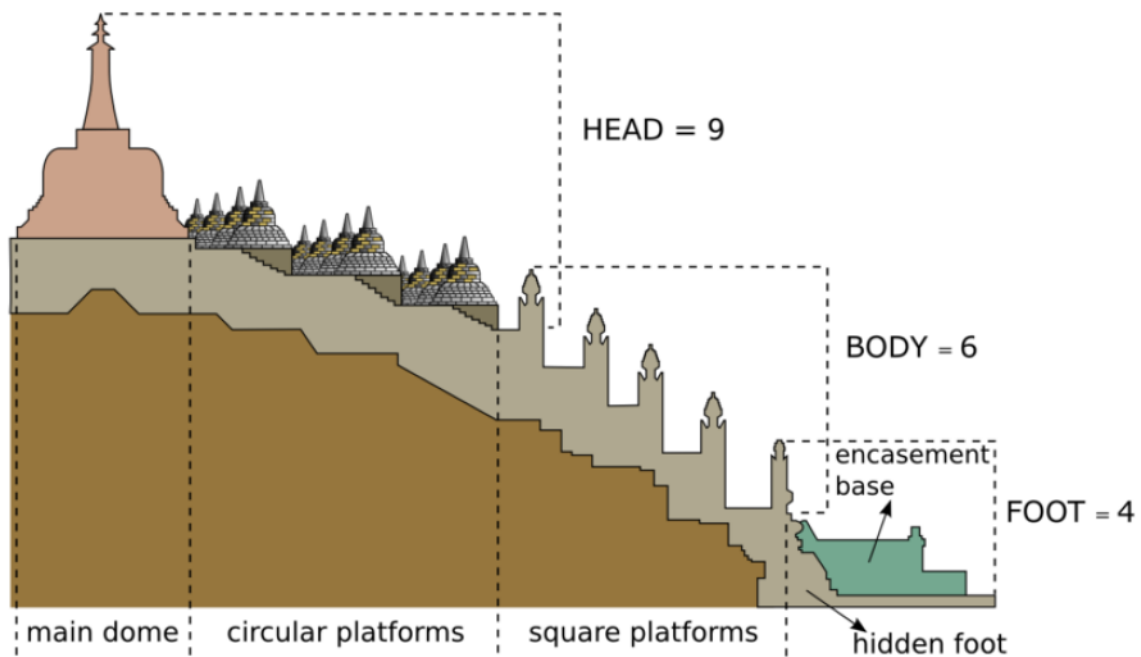


Abbildung 6: Querschnitt Borobudurs¹⁴⁶

Nach der buddhistischen Kosmogonie ist das Universum in drei Sphären unterteilt:

1. □, 'Kamadhatu' bezeichnet die Sphäre der Begierden / der Menschen und der Sinne
/ die ‚Körperliche Welt‘

¹⁴⁵ siehe Abbildung 6 der vorliegenden Arbeit

¹⁴⁶ en:User:Indon (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borobudur_Half_Cross_Section.png), „Borobudur Half Cross Section“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (letzter Aufruf 03.01.2018)

- 2.□,Rupadhatu' bezeichnet die Sphäre der Verkörperung / eine Art Übergangswelt in der die Menschen sowohl von ihrem körperlichen Sein als auch von jeglichen weltlichen Dingen erlöst werden / die ‚Feinkörperliche Welt‘
- 3.□,Arupyadhatu'; die Welt der Körperlosigkeit / der Erleuchtung

Diese dreiteilige Ordnung lässt sich in der Architektur und in der Ausgestaltung Borobudurs wiederfinden.¹⁴⁷ Im Querschnitt (Abbildung 6) ist diese Aufteilung besonders gut ersichtlich. Der (aus nicht geklärten Gründen zugebaute) Sockel des Monuments gilt der weltlichen Thematik. Hier befinden sich Darstellungen die Szenen des täglichen Lebens (des 9. Jh. n. Chr. auf der Insel Java) zeigen. Es werden verschiedene Formen von Begierden thematisiert, die auf den leidvollen Kreislauf der Wiedergeburten, ‚Samsara‘, verweisen. Die erste bis vierte Galerie ist der Darstellung von Szenen aus dem Leben Buddha gewidmet. Die trennenden Balustraden sind von Nischen durchsetzt, in denen sich an der Außenseite ursprünglich 432 Buddha-Statuen befanden. Ein Großteil ist jedoch abhanden gekommen oder zerstört. Die erste Galerie zeigt auf 120 großen Reliefs Episoden aus dem Leben des Buddha entsprechend des Lalitavistara-Sutras. Die folgenden Galerie-Ebenen werden von 720 Reliefs der Erzählungen aus früheren Existenzen des Bodhisattva flankiert.¹⁴⁸ Diese Ebenen thematisieren den möglichen Ausweg des leidvollen Daseins in der ‚Samsara‘ Welt: Sowohl die Darstellungen der Erzählungen des Lalitavistara-Sutras, endend mit der ersten Predigt Shakyamunis, als auch die Jataka und Avandana-Legenden handeln von Wegen zur Erlangung der Buddhaschaft.

Die fünfte Ebene, das Plateau, markiert ganz offensichtlich den Eingang zu etwas *Anderem*: Hier befinden sich keine Reliefs mehr; drei sich konzentrisch verjüngende Terrassen bilden die Basis für 72 Stupas, die durch ihre rautenartige bzw. auf der obersten Ebene quadratische Lochstruktur den Blick auf Inneres – eine Buddhastatue in

¹⁴⁷ siehe dazu auch Robert von Heine-Geldern; „Weltbild und Bauform in Südostasien. Wieder Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens.“; Band 4; 1930 / und Willem Frederik Stutterheim; „Tjandi Bara-boedoer: Naam, Vorm, Beteekenis.“ [1929]; engl. in *Studies in Indonesian Archaeology*, Den Haag 1956 / Es gibt auch andere Positionen die z.B. durch L.R. Lancaster vertreten werden und darauf verweisen, dass rein räumlich gestalterisch betrachtet einige Darstellungen des Bodhisattvas noch zur unteren Welt, zur Welt der Begierden gehören und demnach nicht von einer derart klaren Dreiteilung ausgegangen werden kann (siehe Lewis R. Lancaster „Literary Sources for a Study of Barabudur.“ in Gomez und Woodward (Hg.) „Barabudur, History and Significance of a Buddhist Monument.“; Berkeley Buddhist Studies, Berkeley 1981)

¹⁴⁸ Ausschnittartig ist die Fülle der Darstellungen und Figuren auf der Abbildung 7 der vorliegenden Arbeit zu erahnen

der Haltung des Dharmacakra – freigegeben.¹⁴⁹ Nach Boeles symbolisieren sie das Predigen des Dharmas in die Welt: „On Candi Barabudur the emphasis is not on the Buddha, but on his teachings: the dharma.“¹⁵⁰

Der zentrale große Stupa ruht auf einem Sockel und bildet den höchsten Punkt des Monuments. In ihm wurde eine unvollendete Buddhastatue gefunden, die wohl nicht als originale Figur betrachtet werden kann. Ob sich überhaupt eine Figur in der Zentralstupa befand ist innerhalb der Forschung umstritten. Im Sinne der Komposition und der buddhistischen Lehre ist es womöglich tatsächlich sinnfälliger anzunehmen, sie wäre ursprünglich leer gewesen.



Abbildung 7: Ostfassade Borobudurs¹⁵¹

¹⁴⁹ siehe dazu Abbildung 8 der vorliegenden Arbeit

¹⁵⁰ Jan Boeles „The Secret of Borobudur.“; Bangkok 1985

¹⁵¹ Michael Gunther

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_Face,_Candi_Borobudur_0962.jpg),
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (letzter Aufruf 03.01.2018)

Der oberste Teil Borobudurs verweist aufgrund der völligen Abwesenheit von Reliefs und Darstellungen auf eine der anderen Welten entrückte Sphäre, die sich in eben jener Formlosigkeit manifestiert. Die räumliche Distanz, die durch die nur partiell geöffneten Stupas über den Buddhafiguren erreicht wird,¹⁵² markiert einen weiteren Schritt der *Entfernung*, des *Lossagens* von konkreten Abbildungen und weltlicher Materialität, was sich in der Hauptstupa durch Geschlossenheit und reine Symbolik konzentriert und mit dem gesamten Aufbau der architektonischen Komposition, die in den Himmel bzw. in die universelle Weite des ‚Nicht-Fassbaren‘ weist, eingelöst wird.

Die unteren Ebenen Borobudurs wirken durch die reliefverzierten Balustraden wie enge Korridore, die Sicht in die Weite und auf die Landschaft ist verstellt.¹⁵³ Im oberen Bereich jedoch öffnet sich der Raum – keine Abgrenzungen behindern den Blick in die Weite.¹⁵⁴ Die geometrische Sprache Borobudurs verdeutlicht den Übergang von der ‚Formwelt‘ zur ‚Nichtform‘, indem sich die aufeinander liegenden quadratischen Galerien in den oberen Ebenen in runde offene Terrassen verwandeln – eine Steigerung von der begrenzten Form des Quadrats, die richtungsgebunden und raumbezogen als „Symbol der phänomenalen, relativen und bedingten Welt“¹⁵⁵ fungiert, zu „dem richtungsfreien, in sich ruhenden, aus dem raumlosen Zentrum unendlich und allseitig-überräumlich ausstrahlenden Kreis, als Symbol des im Nirvana erreichbaren Absoluten.“¹⁵⁶ Seckel bezeichnet Borobudur als einen „psychophysischen Pilgerweg“ der aufgrund seiner Staffelung in „Weltsphären, Erkenntnisebenen und Erlösungsstufen“ einen steinernen Initiations-Kursus bildet.¹⁵⁷ Schumann erkennt in der Architektur Borobudurs den zehnstufigen Bodhisattva-Weg, auf dem der Besucher hochschreitend von Etage zu Etage symbolisch die Entwicklungsphasen des Bodhisattva durchläuft.¹⁵⁸

¹⁵² siehe Abbildung 8 der vorliegenden Arbeit

¹⁵³ Schaut man Abbildung 7 genau an, vermittelt sich rasch der Eindruck von Fülle und Enge - im Gegensatz dazu erscheint die oberste Ebene Borobudurs, wie auf Abbildung 8 zu sehen, durch die deutliche Zurücknahme von Ausgestaltung und den weiten Blick Ruhe und Freiheit zu vermitteln.

¹⁵⁴ siehe Abbildung 8 der vorliegenden Arbeit

¹⁵⁵ Dietrich Seckel; „Kunst des Buddhismus.“ [1962]; Holle Verlag, Baden-Baden 1980 S.128

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ ebd.

¹⁵⁸ Hans Wolfgang Schumann; „Mahayana-Buddhismus. Das große Fahrzeug über den Ozean des Leidens.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1995 S.205

Karl Jaspers beschrieb Borobudur im Sinne des buddhistischen, alle Chiffren überschreitenden Denkens als ein gewaltiges Bauwerk, das durch seine Raumordnung und die daraus resultierende Bewegung des Betrachters eine ergreifende Veranschaulichung vermitteln.¹⁵⁹ Jaspers verweist auf Heinrich Zimmer und seine Theorie, nach der Borobudur dem Pilger dazu diene, „die innere Bildentwicklung zunächst im Wege der Entfaltung und dann der Einschmelzung des Entfalteten [zu vollziehen].“¹⁶⁰ Nach Jaspers folgt in der Architektur und Ausgestaltung Borobudurs zunächst die Entwicklung der Chiffren in Form der bildgestaltigen Reliefausgestaltung, um dann in Gestalt der schmuck- und bildlosen oberen Terrassen zu einer Überschreitung bzw. Überwindung dieser Chiffren zu führen.¹⁶¹ Die Dynamik dieser stückweisen Aufhebung der Chiffren leitet Jaspers ebenso wie Seckel von der räumlichen Staffelung her: Sind auf den unteren Galerien Buddhafiguren noch unverstellten Blickes in den Nischen der Balustraden zu sehen, entziehen sie sich der direkten Sichtbarkeit auf den oberen Terrassen durch die Umhüllung der netzartigen Kuppeln um schließlich in der zentralen Stupa komplett verborgen (oder gar nicht materialisiert) zu sein.¹⁶² Jaspers konkretisiert: „Buddha selber muß, als Chiffer, entschwinden.“¹⁶³ Nach Jaspers begegnet dem Menschen das Transzendente in Form von Chiffren, somit wird die Darstellung selbst zu Chiffre, die wiederum für Buddha steht, der ebenso als Chiffre auf das Transzendente, das Nirvana, das Unendliche, verweist. Durch Meditation, d.h. buddhistische Praxis, so Jaspers, wird die Überschreitung aller Chiffren möglich.¹⁶⁴

Es gibt eine Vielzahl von unterschiedlichen Theorien, Hypothesen und Interpretationen zu Borobudur. Festzuhalten ist, dass die Transformation der Form und der Konkretion in Darstellung und Dargestelltem Stück für Stück erfolgt, sich Ebene für Ebene in Abstraktion wandelt, um schließlich in Auflösung der Form in eine Leerstelle und letztlich in den Horizont die buddhistische Lehre einzulösen. Diesen Prozess der sich entwickelnden ‚Auflösung‘ macht das Bauwerk Borobudur als zentrales Moment des Buddhismus visuell und körperlich erfahrbar.

¹⁵⁹ Karl Jaspers; „Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung.“ [1962]; Piper Verlag, München 1984 S.399 ff.

¹⁶⁰ Heinrich Zimmer; „Kunstform und Yoga.“ Fischer Verlag, Berlin 1926 S.94

¹⁶¹ Jaspers [1962] 1984 S.401

¹⁶² ebd.

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ ebd. S.402

Gleichzeitig stellt Borobudur die Entwicklung im Sinne einer *Weiterentwicklung* der anikonischen zur ikonischen Darstellung des Buddha in Frage. Hier wird mit der Abbildung konkreter Körper im Sockelgeschoss *begonnen*, folgende Etagen modulieren in zunehmende Abstraktion und schließlich wird ein *Ankommen in Leere* als höchster Punkt erreicht.



Abbildung 8: Oberstes Plateau Borobudurs¹⁶⁵

¹⁶⁵ Frank Wouters, Antwerpen, Belgien
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buddha_back_borobudur.jpg), „Buddha back borobudur“, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode>
(letzter Aufruf 03.01.2018)

6. Dhyanamudra – mehr als eine ‚Haltung‘?

Es gibt zahlreiche unterschiedliche Haltungen in denen der Buddha abgebildet wird. Diese ‚Mudras‘ sind Teil des buddhistischen Bildprogramms. Die Haltung des Körpers und im Besonderen der Hände verweisen auf spezielle Ereignisse im Leben des Buddha und haben eine entsprechende Symbolik. Die Tradition der Mudras kommt aus dem indischen Tanz und der indischen Plastik. Auch in der Deutung jainistischer und hinduistischer Skulpturen spielen Mudras eine gewichtige Rolle. Jede Haltung ist mit einer symbolischen Bedeutung assoziiert.¹⁶⁶ Auch die Darstellungen des Buddha unterliegen diesem Bildprogramm: Die Handhaltungen der Buddhadarstellungen sind Teil eines festumrissenen, symbolischen Deutungssystems. Im Rahmen dieser Arbeit sollen nur einige, im Besonderen die am häufigsten dargestellten Mudras, kurz erläutert werden:

- 1.□,Abhayamudra‘: die Geste der Furchtlosigkeit; die rechte Hand wird mit nach vorne zeigender Handfläche aufrecht nach vorne gestreckt gehalten, wobei die linke Hand entweder im Schoß ruht oder bei stehenden Figuren herabhängt oder angewinkelt ist. Diese Geste ist im Sinne vertrauensvoller Ansprache einladend zu verstehen.
- 2.□,Dhyanamudra‘: diese Geste entspricht der Haltung der Meditation; im Lotossitz ruhen die Hände offen im Schoß übereinander.
- 3.□,Bhumisparshamudra‘: die Geste der Erdanrufung; im Lotossitz ruht die linke Hand im Schoß, die rechte Hand berührt mit den Fingern den Boden, womit auf die Anrufung der Erdgöttin als Zeugin verwiesen wird.
- 4.□,Dharmachakramudra‘: die Geste der Lehre; beide Hände berühren einander auf Brusthöhe, wobei die rechte Hand nach außen weist und die linke Hand nach innen gekehrt ist und Zeigefinger und Daumen einander berühren. Diese Haltung verweist auf das in Gang setzen des Rades der Lehre.
- 5.□,Varadamudra‘: die Geste der Wunschgewährung; ein Arm hängt am Körper herab, die Innenfläche der Hand weist nach außen.

Es existieren noch zahlreiche weitere ‚Mudras‘ die auf unterschiedliche Situationen im Leben des Buddha verweisen und mannigfaltige Bedeutungen haben. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde die Buddhafigur im ‚Dhyanamudra‘ in den Fokus

¹⁶⁶ Herbert Plaeschke; „Buddhistische Kunst. Das Erbe Indiens.“; Koehler & Amelang Verlag, Leipzig 1972 S.101 ff.

genommen. Dieser Figurentypus ist auch in nicht-buddhistischen Kontexten besonders weit verbreitet.¹⁶⁷ In den untersuchten Beispielen der vorliegenden Arbeit handelt es sich aus diesem Grund immer um Buddhafiguren im ‚Dhyanamudra‘ bzw. in der besonders in Japan verbreiteten Geste des Buddha Amida, der im ‚Dhyanamudra‘ sitzend die Hände nicht übereinanderliegend, sondern aneinanderstoßend hält, sodass Daumen und Zeigefinger einander berühren. Nicht bei allen Figuren lässt sich diese Haltung genau ausmachen. Je nach Genauigkeit der Ausarbeitung und Gestaltung sind die Hände mehr oder weniger deutlich erkennbar.

Die Darstellung des Buddha im ‚Dhyanamudra‘ kann als eine konkrete Verkörperung von Meditation und zugleich als Anleitung durch ein Vorbild im Sinne einer *gelenkten* Erfahrung, die sich durch Anschauung vergegenwärtigt und nachahmen lässt, verstanden werden. In der Form, die der Körper im ‚Dhyanamudra‘ beschreibt – die in sich schwingenden Geschlossenheit und gleichzeitige Offenheit – lässt sich eine Analogie zu buddhistischen Grundgedanken erkennen: Die Klarheit der Erkenntnis des Leidens und des sich immer wiederholenden Kreislaufes des Leidens (‚Samsara‘) sind zentrales Element der buddhistischen Lehre. In dieser Haltung, die Präsenz und Innenschau gleichermaßen verkörpert, wird diese Komplexität und Vielschichtigkeit sichtbar und spürbar und eine Verbindung von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit greifbar. Die körperliche Präsenz ist durch Physis und bewusste, disziplinierte Haltung der menschlich-körperhaften Gestalt des Buddha präsent, der Blick weist in eine unbestimmte Ferne bei gleichzeitiger Innerlichkeit und zeugt von tiefer Versenkung. Im Zusammenspiel dieser Aspekte entsteht ein Moment äußerst wachsender Aufmerksamkeit und gleichzeitig maximaler Weltabgewandtheit.

Die Buddhafigur im ‚Dhyanamudra‘ kann aus buddhistischer Perspektive demnach sowohl als konkrete Verkörperung des Buddha mit seinen Merkmalen (inklusive der Haltung als Vorbild buddhistischer Praxis) als auch als Verkörperung der buddhistischen Lehre per se betrachtet werden.

¹⁶⁷ siehe dazu auch Teil IV der vorliegenden Arbeit

6.1 Meditation durch Betrachtung

Nach buddhistischer Sicht liegt im Erkennen des ‚Mittleren Weges‘ und der Praxis der Meditation der Weg zur Erleuchtung. Die Meditation kann im Sitzen auf der Erde oder auf einem Kissen betrieben werden, auf einem Stuhl, im Gehen oder Stehen. Die (Standard)Beschreibung im Pali-Kanon lautet:

„Nachdem (der Bhiksu) nach seiner Rückkehr vom Almosensammeln gegessen hat, setzt er sich mit um den Schoß geschlossenen Beinen nieder, den (Ober-) Körper gestreckt, und richtet, nach vorn gewandt, in sich Bewusstheit (smṛti) auf.“¹⁶⁸

Die Meditation (‚Samadhi‘ oder ‚Dhyana‘), ein Zustand, der sich durch eine vollkommen defokussierte Konzentration auszeichnet, einer kompletten Abwesenheit von Ablenkung, ein Zustand völlig wacher, geistiger Ruhe, ist zentraler Teil buddhistischer Praxis. Die buddhistischen Anleitungen zur Meditation betonen die Wichtigkeit der richtigen Haltung im Sinne der körperlichen Position *ebenso* wie im Hinblick auf die innere Einstellung. Die Position des Lotossitzes ist gekennzeichnet durch die überkreuzten Beine, die im Schoß ruhenden Arme und einen besonders geraden Oberkörper. Dieser Haltung werden gewisse physiologische Vorzüge zugeschrieben, sie soll zum Beispiel die *Energie des Körpers* bewahren.¹⁶⁹ „Um Kontrolle über die psychosomatischen Funktionen zu erlangen, muss man die Sinnestore schließen. Um Kontrolle über den Geist zu erlangen, muss man zuerst den Körper beherrschen, vor allem die Atmung. Es geht darum sich zu entwöhnen, den alten, negativen geistigen Gewohnheiten ein Ende zu bereiten indem man ihre Wurzeln erforscht und neue, positive Gewohnheiten an ihre Stelle setzt. Nach und nach gelingt es einem so, jede Bewegung zum Stillstand zu bringen.“¹⁷⁰

Meditation wird hier als eine Methode beschrieben, um den Geist an einem Punkt zu sammeln und für Erkenntnis aufnahmebereit zu machen beschrieben. Buddha selbst war der Legende nach eben durch die Vorbereitung seines Geistes mit Hilfe der Meditation zur Erleuchtung gelangt. Nachdem er in völliger Askese und Entsagung gelebt hatte erkannte er, dass der ‚Mittlere Weg‘, der als Synonym für den ‚Edlen Achtfachen Pfad‘ verstanden werden kann, zur Erleuchtung führen würde. Der ‚Mittlere Weg‘ bedeutet das Vermeiden von Extremen – sowohl in Bezug auf körperliche Askese als auch auf

¹⁶⁸ Pali Kanon D 2,67

¹⁶⁹ vgl. Bernard Faure; „Der Buddhismus.“; Fischer Scherz Verlag, Frankfurt am Main 1998 S.33

¹⁷⁰ ebd. S.34

jedwede Form von Maßlosigkeit und Gier. In seiner ersten Predigt als ‚Erleuchteter‘ erklärte Buddha den ‚Mittleren Weg‘ so:

„Zwei Extreme sind, ihr Mönche, von Hauslosen nicht zu pflegen. Welche zwei? Bei den Sinnendingen sich dem Anhaften am Sinnenwohl hinzugeben, dem niederen, gemeinen, gewöhnlichen, unedlen, heillosen; und sich der Selbstqual hingeben, der schmerzlichen, unedlen, heillosen. Diese beiden Extreme vermeidend, ist der Vollendete zum mittleren Vorgehen erwacht, das sehend und wissend macht, das zur Beruhigung, zum Überblick, zur Erwachung, zum Nirvana führt.“¹⁷¹

Abgesehen vom auffordernden Nachahmungscharakter einer Buddhafigur in Meditationshaltung kann bereits die *Betrachtung* der Figur in eine meditative Versenkung führen und damit als Teil buddhistischer Praxis verstanden werden:

Im ‚Dhyanamudra‘ liegen die Hände mit den Handflächen nach oben übereinander im Schoß. Die rechte Hand liegt über der linken – eine Selbstverständlichkeit in der asiatischen Kultur. Die rechte Hand, die ‚männliche‘ und reine Hand, liegt über der linken, der ‚weiblichen‘, die auch für die Körperreinigung benutzt wird. Von der Haltung ‚Dhyanamudra‘ spricht man nur, wenn die Hände tatsächlich ruhen und nichts tragen, wie beispielsweise ein Almosengefäß oder ein Attribut, sonst hätte die gleiche Haltung eine andere Bedeutung. Es handelt sich um keine komplizierte oder außergewöhnlich anspruchsvolle Körperhaltung, auch wenn sie in der ungeübten Ausführung zunächst unbequem und daher auf der physischen Ebene schwierig und anstrengend sein mag. Die Position stellt eine sehr klare, einfach anmutende Haltung dar, sie vermittelt einen Eindruck völliger Gelassenheit, bei gleichzeitig gesammelter Konzentration und Körperspannung.

Die *Offenheit* der Position besticht durch ihre *Bedingungslosigkeit*: Ein Mensch in dieser Haltung versteckt nichts und offenbart sehr viel, denn sein Körper ist trotz einer gedrungenen Kompaktheit unverstellt zu sehen. Schon dieser Aspekt der *körperlichen Präsenz* verweist auf die Verbindung völliger Offenheit mit gänzlicher Innenwärtigkeit: In sich geschlossen verlaufen die Linien des Körpers, der Verlauf der Extremitäten beschreibt die Form. Diese Haltung ist in sich so geschwungen und gleichzeitig geschlossen, dass sie aus jeder Perspektive nichts von ihrer Prägnanz verliert. Legt man

¹⁷¹ Dhammacakkappavattana Vagga (Samyutta-Nikaya 56,11); Dhammacakkappavattana-Sutta (Vinayapitaka Mahavagga I 1,6)

eine solche Buddhafigur hin, auf die Seite, das Gesicht oder den Rücken, scheint sie nichts von ihrer ausdrucksstarken Präsenz zu verlieren.¹⁷² Selbst *verkehrt herum* betrachtet, bleiben ihr geschwungener Verlauf und ihre Ausgewogenheit bestehen. Alles ist harmonisch in sich geschlossen. Diese Form scheint nicht zu *stören* zu sein. Sie bleibt schwingend verbunden, ohne Blicke auszuschließen, da sie nichts (Körperliches) verbirgt, keine Fragen offenlässt.

Der Körper als Form, in der alles schwingt und unendlich fließt, nichts endet und nichts beginnt, eine körperliche Haltung für die Darstellung einer Erfahrung (von ‚Erwachtsein‘ / ‚Erleuchtung‘ / Nirvana) die nicht in Worte, nicht in Bilder, generell nicht gefasst werden kann, weil sie nur durch *Erlebnis erfahrbar ist*, scheint sinnfällig. Wenn eine Erfahrung von ‚Erwachen‘ überhaupt in einer bildlichen, figürlichen Konkretion fassbar gemacht werden kann, dann, so scheint es, in eben jener Darstellung, die einen Verweis geben mag *durch* die konkrete Betrachtung, die sich in der Bewegung des Blicks im Verlauf der Linien ereignet, eine Aufhebung der Fokussierung provoziert und damit einhergehend eine selbst körperlich und geistig spürbare Blickweiterung erfahrbar machen kann.

¹⁷² siehe dazu das Beispiel des *liegenden* Buddha auf dem Viktualienmarkt in München von Han Chong in Teil V Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit

III. Die Buddhafigur in Kontexten von Buddhismus und Religion

„Kaum bekanntes ästhetisches Paradox.

Die äußere Verschwisterung der Form mit dem Inhalt wird am besten verwirklicht, indem der Form Bedingungen auferlegt werden, willkürliche, präzise, von außen kommende – jedoch *verborgen* denen sich dann auch der Inhalt beugen muß – so wie ein Körper in einem Kraftfeld oder in einem gekrümmten Raum.“¹⁷³



*Abbildung 9: Daibutsu (der Große Buddha); Kotoku-in Tempel in Kamakura, Kanagawa Japan*¹⁷⁴

¹⁷³ Paul Valéry; „Cahiers/Hefte.“ [1928]; S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993 S.141 (Hervorhebung im Original)

¹⁷⁴ Bgabel at wikivoyage shared (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JP-kamakura-daibutsu-2.jpg>), „JP-kamakura-daibutsu-2“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (letzter Aufruf 03.01.2018)

1. Zum Begriff ‚Religion‘

Das Problem einer Definition des Religionsbegriffes ist nicht neu und soll nicht zum zentralen Thema dieser Arbeit werden. Gleichwohl sei Folgendes angemerkt:

Ein Zugrundelegen einer substantiellen Definition von Religion, in dem Begriffe wie *das Heilige, das Transzendente, das Absolute, das Numinose* oder *das Allumfassende* zentral sind, bringt das Problem der Übernahme des ungeklärten Gegenstandes mit in die Definition und bleibt dadurch unbestimmt. Zudem gerade im Buddhismus kein Gottesbegriff existiert funktioniert eine substantielle Definition hier nicht. Funktionalistische Definitionen, die den Religionsbegriff über soziale Funktionen, gesellschaftliche und individuelle Zusammenhänge einzukreisen versuchen, passen sicherlich besser zum Buddhismus. Durkheim, der Religion als ein solidarisches System von Überzeugungen und Praktiken bestimmt, sei als ein Beispiel funktionalistischer Definitionen genannt.¹⁷⁵ Eine ebenso funktionalistische, genauer: kulturalistische Definition von Religion stammt von Clifford Geertz, der Religion als ein Symbolsystem definiert. Ein Symbolsystem mit dem Ziel, starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen im Menschen zu erzeugen, indem Vorstellungen einer Seinsordnung formuliert sind, die mit einer solchen Aura von Faktizität umgeben werden, dass sich die Stimmungen und Motivationen vollkommen zu Realität wandeln.¹⁷⁶

Jedoch sind alle Religionsdefinitionen letztendlich unzulänglich, da sie nicht *ausschließlich* definieren: *determinatio negatio est*¹⁷⁷ – so eine beiläufige Äußerung Spinozas in der Erörterung eines geometrischen Zusammenhangs. Hegel, der diese Äußerung in *omnis determinatio est negatio* erweitert,¹⁷⁸ deutet diese These in seinen Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie als den entscheidenden Gedanken Spinozas: Mit jeder Zuschreibung, die einem Gegenstand gegeben wird, werden andere ausgeschlossen, daraus folgernd ist mit jeder positiven Bestimmung eine negative verbunden. Hegel kritisiert, dass Spinoza damit das Prinzip der einfachen Negation beschrieben, jedoch das der doppelten, das Aufhebung und Bewahrung gleichermaßen

¹⁷⁵ Émile Durkheim: „Die elementaren Formen des religiösen Lebens.“ [1912]; Verlag der Weltreligionen, Frankfurt am Main 2007

¹⁷⁶ Clifford Geertz; „Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983

¹⁷⁷ ‚Bestimmung ist Negation‘; Spinoza im 50. Brief an J. Jelles vom 2.6.1674 / Zinser 2010

¹⁷⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; „Wissenschaft der Logik I. Werke Band 5.“ [1812/16]; Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (Hrsg.); Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1986 S.121

bedeute, missachtet habe. „Die Negation seines Anderen ist nur die Qualität des Etwas, denn als dieses Aufheben seines Anderen ist es Etwas.“¹⁷⁹ Doch wie kommt das ‚Etwas‘ zum ‚Anderen‘? Wenn das ‚Etwas‘ unbekannt ist, so ist die Behauptung, es wäre sicher nicht das, was sein ‚Anderes‘ ist, nicht haltbar. So ist Spinozas Satz entsprechend zweier Überlegungen zu gebrauchen. Sowohl eine erste Negation als auch die zur Negation zurückführende Verneinung, die konkret den Gegenstand bestimmt, sind zu beachten. In der Negation und der Unterscheidung gilt es den zu untersuchenden Gegenstand in seiner Spezifik und konkreten Identität zu erfassen und damit als Zusammenspiel von Unterscheidungen herauszustellen.

Keine der bekannten Religionsdefinitionen ist abschließend in der Lage zu verneinen. Insofern ist der Untersuchungsgegenstand *Religion* nicht umfassend gültig definiert. Religion hat ebenso wenig einen *Ursprung*, der wiederholbar und damit ‚wissenschaftlich‘ zu untersuchen wäre. Sie besteht aus Erfahrung ebenso wie aus Praxis. Erfahrung ist nicht wiederholbar und lässt sich nicht beobachten.

Zu dieser Ausgangslage kommt hinzu, dass der Begriff ‚Religion‘ mit seinem gegenwärtigen Bedeutungsfeld neuzeitlich, abendländisch und aus dem Verständnis christlicher Theologie konzipiert ist und dennoch verwendet wird, um alle anderen *Religionen* zu bezeichnen.¹⁸⁰ Schmitz verweist auf die Gefahr, „die eigenen Assoziationen, die das Wort ‚Religion‘ mit sich bringt, auch auf andere Religionen und Selbstverständnisse anderer Kulturen zu übertragen“¹⁸¹ und schlägt vor, die Selbstbezeichnungen der *anderen* Religionen zugrunde zu legen,¹⁸² um so Zugang und jeweiliges Verständnis der anderen *sogenannten Religionen* zu erfahren.

Der Umgang mit dem Begriff ‚Religion‘ und die Arbeit mit jeder Kategorisierung, die Religion als Zuweisung benutzt, ist daher nur unter dem Vorbehalt des Wissens um eine nicht endgültige Definition des Begriffs möglich. Wenn in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff ‚Religion‘ operiert wird, so geschieht dies unter dem Vorbehalt und dem Wissen einer verbleibenden Ungenauigkeit. Konkret den Buddhismus betreffend wird der Begriff ‚Dharma‘ genutzt, wenn äquivalent aus Perspektive eines christlichen

¹⁷⁹ ebd. S.135

¹⁸⁰ vgl. Bertram Schmitz; „Religion und seine Entsprechungen im interkulturellen Bereich.“; Tectum Verlag, Marburg 1996 S.9

¹⁸¹ ebd.

¹⁸² Entsprechend wird im Folgenden der vorliegenden Arbeit auch der Begriff ‚Dharma‘ eingeführt (Teil III Kapitel 1.1)

Verständnisses ‚Religion‘ gemeint wäre.¹⁸³ Der Begriff ‚Religion‘ versteht sich im gesamten Rahmen dieser Arbeit unter den genannten Aspekten und wird, nach Schmitz, im Rahmen einer *Gebrauchsdefinition* geführt.¹⁸⁴

1.1 Zum Begriff ‚Dharma‘

„Was bringt es ein, Vakkali, meinen elenden Körper zu sehen? Wer auch immer den *dharma* (das geistige Gesetz) sieht, sieht mich; wer auch immer mich sieht, sieht den *dharma*. Den *dharma* sehend, Vakkali, sieht er mich; mich sehend sieht er den *dharma*.“¹⁸⁵

Der Begriff ‚Dharma‘ ist in der buddhistischen Lehre zentral,¹⁸⁶ er lässt sich annähernd mit Worten wie ‚Gesetz‘, ‚Lehre‘ und ‚Wahrheit‘ wiedergeben. ‚Dharma‘ ist einerseits als die von Buddha verkündete Lebensregelung zu verstehen, die die Lehre der ‚Vier edlen Wahrheiten‘ beinhaltet und die Zufluchtsformel der ‚Drei Juwelen‘ – Buddha, Dharma, Sangha¹⁸⁷ – bildet. Andererseits verweist der Begriff ‚dharma(s)‘ (dann zumeist in der Mehrzahl und klein geschrieben) im Mahayana und Vjrajana-Buddhismus auf weitere Bedeutungsebenen: die Lehren aller Bodhisattva sowie die Zusammenfassung der *Gesamtheit aller Phänomene*. Der Begriff entzieht sich – ähnlich dem Begriff ‚Religion‘ – einer eindeutigen Bestimmung. Gleichzeitig führt seine Vieldeutigkeit und Komplexität konkret in die buddhistische Lehre ein.

‚Dharma‘ bedeutet auch „die Naturgesetze, die der Buddha kraft seiner Erleuchtung erkannt und als *die* Wahrheit (dharma = Lehre) formuliert und offenbart hat, andererseits die zu Erlösung führenden Verhaltensnormen, die er daraus ableitet.“¹⁸⁸

¹⁸³ siehe dazu Teil III Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit

¹⁸⁴ Schmitz 1996 S.199

¹⁸⁵ Samyutta-Nikaya, XII, 87,13 / zitiert nach Edward Conze; „Eine kurze Geschichte des Buddhismus.“; Insel Verlag, Frankfurt am Main 2005 S.32 (Hervorhebungen im Original)

¹⁸⁶ ‚Dharma‘ ist in allen indischen Religionen (Hinduismus, Buddhismus, Jainismus, Sikhismus) ein zentraler Begriff mit unterschiedlichen Bedeutungen. In der englischen Sprache wird es oft verkürzt mit ‚Religion‘ übersetzt; es steht im Deutschen auch für die Begriffe Ethik und Moral. (vgl. Hans Waldenfels (Hrsg.); „Lexikon der Religionen.“; Herder Verlag, Freiburg 1999 S.122)

¹⁸⁷ Die Glaubenden nehmen auch noch heute beim Eintritt in die buddhistische Gemeinschaft Zuflucht zu *Buddha*, *Dharma* (was sich in diesem Kontext dann durchaus mit ‚Lehre‘ übersetzen lässt), *Sangha* (lässt sich mit ‚Gemeinde‘ übersetzen). / siehe dazu auch Bertram Schmitz; „Das Ungegenständliche in der Religion. Eine Begegnung zwischen Existenztheologie (Paul Tillich) und Existenzphilosophie (Karl Jaspers).“; Dissertationsschrift 1990 Marburg; S.133

¹⁸⁸ Hans Wolfgang Schumann; „Mahayana Buddhismus. Das Große Fahrzeug über den Ozean des Leidens.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1995 S.133

Damit ist der Buddha sowohl als *Erkenner* als auch als *Einsetzer* von ‚Dharma‘ zu verstehen.¹⁸⁹ Nach Conze nannten sich asiatische Buddhisten nicht ‚Buddhisten‘, sondern ‚Anhänger des Dharma‘,¹⁹⁰ was auf die zentrale Position hinweist, die demnach als Identifikationsmoment *über* dem Buddha stehend zu verorten ist. Als Zeichen steht für ‚Dharma‘ das Rad – ein Zeichen zentraler Ruhe und Bewegung in „funktioneller Geschlossenheit“,¹⁹¹ das im alten Indien als Zeichen für gerechte königliche Herrschaft bekannt war. ‚Dharma‘ beinhaltet, so Conze, als zweites der ‚Drei Juwelen‘, „alle Geheimnisse des buddhistischen Glaubens und kann mit ein paar Worten schlechterdings nicht erklärt werden.“¹⁹² ‚Dharma‘ beschreibt eine „hinter allem und in allem existierende unpersönliche geistige Kraft“,¹⁹³ die spiritueller Natur ist und sich daher einer Definition entzieht, gleichzeitig aber Gegenstand aller buddhistischen Lehren ist.

Der Buddha besitzt in seiner Mehr-Körperlichkeit auch den ‚Dharma-Körper‘, was bedeutet, dass der Buddha auf dieser Ebene identisch mit dem ‚Dharma‘ wird.¹⁹⁴ Nach Schmidt-Leukel deuten neuere Forschungen darauf hin, dass der Begriff ‚Dharma-Körper‘ auch im Mahayana-Buddhismus sowohl auf den ‚Dharma‘ im Sinne der Lehre des Buddha und dessen Verkörperung *in* Buddha als auch auf die Besonderheit des Körpers eines Buddha, der von ‚dharma‘ im Sinne von außergewöhnlichen Qualitäten gekennzeichnet ist, hinweisen kann.¹⁹⁵ Jedoch bleibt zu beachten, dass der ‚Dharma‘ keineswegs ausschließlich als persönliche Lehre des Buddha gilt: Es handelt sich um ein „ewiges kosmisches Gesetz“.¹⁹⁶ Auch *außergewöhnliche Qualitäten*, die den Buddha ausmachen, verweisen weniger auf konkrete und besondere Charakteristika, als auf den „nirvanisierten Zustand des Buddhas“.¹⁹⁷

¹⁸⁹ vgl. ebd.

¹⁹⁰ Edward Conze; „Ein kurze Geschichte des Buddhismus.“; Insel Verlag, Frankfurt am Main 2005 S.35

¹⁹¹ Hans Wolfgang Schumann; „Buddhismus. Stifter, Schulen und Systeme.“; Bassermann Verlag, München 2016 S.9

¹⁹² Conze 2005 S.35

¹⁹³ ebd.

¹⁹⁴ vgl. Perry Schmidt-Leukel; „Buddhismus verstehen. Geschichte und Ideenwelt einer ungewöhnlichen Religion.“; Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2017 S.212

¹⁹⁵ ebd. S.212 f. mit Verweis auf Paul Harrison; „Is the Dharma-kāya the Real ‚Phantom Body‘ of the Buddha?“, in Journal of the International Association of Buddhist Studies 15; S.44-94

¹⁹⁶ Schmidt-Leukel 2017 S.213

¹⁹⁷ ebd.

Die Hauptbedeutungen des Wortes ‚Dharma‘ lassen sich gemäß buddhistischer Lehre wie folgt zusammengefasst ausführen:¹⁹⁸

- 1.□ ‚Dharma‘ bezeichnet die eine und letzte Realität und steht damit nach buddhistischem Verständnis oppositionell zur illusorischen Weltlichkeit.
- 2.□ ‚Dharma‘ bedeutet die ‚Lehre‘, ‚Schrift‘ oder ‚Wahrheit‘, die durch den Buddha dargelegt wurde.
- 3.□ In der buddhistischen Philosophie beschreiben ‚dharma‘ nicht weiter reduzierbare, substanzlose Elemente, *Daseinsfaktoren*¹⁹⁹, von denen die gesamte buddhistische Lehre unmittelbar durchwoven ist. Exemplarisch für ‚dharma‘ sind die fünf ‚skandhas‘ – Form, Gefühle, Wahrnehmungen, Willensäußerungen und Bewusstsein – zu nennen.

Diese Heranführung an das überaus komplexe Feld um den Begriff ‚Dharma‘ soll im Kontext der vorliegenden Arbeit lediglich einen einführenden Überblick geben. Zudem sei erneut darauf hingewiesen, dass die Begriffe ‚Dharma‘ und ‚Religion‘ keineswegs als austauschbar oder identisch angenommen und ebenso nicht verstanden werden.²⁰⁰

1.2 Zum Begriff ‚heilig‘

Entsprechend dem Begriff ‚Religion‘ ist die Zuschreibung ‚heilig‘ im Folgenden nicht als ontologische oder theologische Bezeichnungen zu verstehen, da die vorliegende Arbeit auf einer agnostischen Haltung basiert. Aus kultureller Perspektive kennzeichnet ‚heilig‘ / ‚Heiligkeit‘ eine Abgrenzung zu ‚Alltäglichem‘ / ‚Nicht-Heiligem‘. Nach Durkheim bezieht sich der Begriff ‚heilig‘ dabei auf “abgesonderte und verbotene Dinge, Überzeugungen und Praktiken”.²⁰¹ Es handelt sich um eine klassisch funktionale Zuordnung. Diese binäre Form der Unterscheidung ist im Hinblick auf die Untersuchung buddhistischer Objekte zunächst einmal zu hinterfragen. Ist eine solche christlich und westlich geprägte Differenzierung zwischen ‚heilig‘ und ‚nicht-heilig‘ in anderen kulturellen und religiösen Kontexten möglich und weiterführend? Diese Kategorisierung träfe im ostasiatischen Raum ggf. auf ganz andere Strukturen. Eine dualistische Trennung zwischen profaner und sakraler Kunst ist nicht zwangsläufig in

¹⁹⁸ vgl. Conze 2005 S.35 ff.

¹⁹⁹ Der Begriff ‚Daseinsfaktoren‘ wurde in diesem Kontext von Helmuth von Glasenapp eingeführt. Siehe: Kuno Lorenz; „Indische Denker.“; C.H. Beck Verlag, München 1998 S.85

²⁰⁰ vgl. Schmitz 1996

²⁰¹ Emile Durkheim; „Die elementaren Formen des religiösen Lebens.“ [1912]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007 S.75

allen Kulturen zu jeder Zeit anzunehmen. Damit einhergehend ist auch eine Unterscheidung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ nicht unbedingt eindeutig zu treffen. Die Gegenpole ‚Säkularität‘ und ‚Sakralität‘ sind eine christliche und damit hauptsächlich im europäischen Raum verortete Unterscheidung. Dies lässt sich über eine *fehlende* Ontologie des Göttlichen im Buddhismus verstehen: Wenn die Buddha-Natur allem innewohnt, wenn Natur, Pflanzen, Tiere und Elemente zentraler Teil von Religion sind, scheint eine Grenzziehung zwischen ‚heilig‘ und ‚nicht-heilig‘ unnötig.²⁰² Jedoch gibt es im Chinesischen sowie im Japanischen eindeutige Begriffe im Umgang mit religiösen buddhistischen Objekten die ähnliche Gegenpaare formulieren, wie z.B. ‚außerhalb der säkularen Welt‘ (japanisch ‚shusse‘ / chinesisch ‚chushi‘) versus ‚innerhalb der säkularen Welt‘ (‚seken‘ / ‚shijan‘), ‚im Haushalt‘ (‚zaike‘ / ‚zaiji‘) versus ‚außerhalb des Haushaltes‘ (‚shukke‘ / ‚chujia‘) oder ‚weise‘ (‚sei‘ / ‚sheng‘) versus ‚ordinär / laienhaft‘ (‚zoku‘ / ‚su‘).²⁰³

Eine besondere, vom Profanen abgegrenzte Kategorie wie ‚heilig‘ wird dennoch auch bei allen Identifikationen mit Wesen wie Buddhas, Bodhisattvas, Geistern und anderen mächtigen Instanzen und Entitäten des Buddhismus mitgedacht. Demnach kann trotz angemerakter Differenz durchaus auch mit den Termini ‚heilig‘ / ‚nicht-heilig‘, ‚sakral‘ / ‚säkular‘ im Hinblick auf die Buddhafigur operiert werden.

²⁰² Wie Schumann am Beispiel eines Koans kommentiert: „Es gibt keine Trennung zwischen profanem und sakralem Bereich, alles ist Wirklichkeit und Nur-Geist. Unsere Wirklichkeit *hier* ist die *ganze* Wirklichkeit – offene Weite.“ (Schumann 1995 S.121)

²⁰³ Fabio Rambelli / Eric Reinders; „Buddhism and Iconoclasm in East Asia.“; Bloomsbury Academic, London / New York 2014 S.5

2. Die Buddhafigur im Buddhismus

Die Funktion eines Buddha-Bildes wird der einer Stupa oftmals gleichgesetzt. Die ursprüngliche Funktion der Stupa, wie die des Buddhabildes, war die Aufbewahrung von Reliquien. Daraus hat sie sich selbst zu einer *Erinnerungs-Reliquie* entwickelt.²⁰⁴

Die Stadien und die zeitliche Abfolge dieser Entwicklung sind ungeklärt, Lal Mani Joshi zitiert in dem Aufsatz „Buddhistische Kunst und Architektur“²⁰⁵ einen Text aus dem Jahr 148 n. Chr., der besagt, dass „ein wahrer Schüler des Buddha dessen Bild abends und morgens verehrt und oft ein Licht davor anzündet, um ihm Ehre zu erweisen.“²⁰⁶ Hieraus lässt sich schlussfolgern, dass die Buddha-Bildnisse als Kultobjekte dienten bevor sie „in erzählenden Szenen auftraten, die zu dekorativen Zwecken abgebildet wurden.“²⁰⁷

Nach buddhistischer Auffassung gründet der Buddhismus als ‚*Religion*‘ auf den Lehrreden des historischen Buddha. Dieser historische Buddha, Siddhartha Gautama, war (auch) ein menschliches Wesen²⁰⁸ und verstarb bzw. ging nach buddhistischer Vorstellung in das Parinirvana ein. Obgleich eine solche Schilderung wohl mit dem buddhistischen Selbstverständnis konform ginge, verhalten sich Buddhisten, als wäre der Buddha ein allmächtiger Gott, der in der Art präsent und gegenwärtig wäre, sodass ihm Gaben und Geschenke dargebracht werden. Der Buddha ist auf kognitiver Ebene tot, aber affektiv lebendig, so formulierte es der Buddhologe Richard Gombrich.²⁰⁹ Auch wenn die Verehrung Buddhas und seine Anbetung aus Gründen der Ehrerbietung seines Vermächtnisses erfolgen mag und nicht aufgrund seines ‚jetzigen Wirkens‘, so lassen sich doch einige Phänomene im Umgang mit Buddhafiguren beobachten, die die Vermutung nahelegen, dass der Buddha tatsächlich (in der Figur) präsent oder die Buddhafigur lebendig wäre. In jedem buddhistischen Tempel findet sich mindestens eine Buddhafigur, auch haben wohl die meisten Laienpraktizierenden einen Buddha in ihren Privaträumen. Sowohl im Tempel als auch in den privaten Kontexten werden den Buddhafiguren Geschenke und Gaben dargebracht. Es handelt sich dabei bspw. um Blumen, Kerzen und Räucherstäbchen. Nach Gombrichs Untersuchungen handelt es

²⁰⁴ Lal Mani Joshi in: Heinz Bechert / Richard Gombrich; „Der Buddhismus. Geschichte und Gegenwart.“; C.H.Beck Verlag, München 1995 S.103

²⁰⁵ ebd.

²⁰⁶ ebd.

²⁰⁷ ebd.

²⁰⁸ siehe zur Fragestellung inwieweit der historische Buddha ‚menschlich‘ war Teil III Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit

²⁰⁹ Richard Gombrich; „The Consecration of a Buddhist Image.“; in: „The Journal of Asian Studies.“ 1966 Vol.26 No.1 (S.23-36); Association for Asian Studies S.24

sich auch bei diesem Phänomen des Gebens um Zeichen des Respekts im Gedenken an Buddha.²¹⁰ Es ist also als Zeichen ihrer aktiven buddhistischen Praxis zu werten. Die Frage, die sich aus solcher Beobachtung formuliert, zielt auf die Unterscheidung zwischen der Annahme, dass Buddha – in welcher Form auch immer – präsent und allgegenwärtig sei, und der tatsächlichen Verehrung einer Figur, die im Rückschluss auf die an ihr vorgenommenen Handlungen als ‚lebendig‘ zu betrachten wäre.

Die Darbringungen, die der Buddhafigur verehrt werden, unterliegen strengen Regeln. Es dürfen bspw. Blumen niemals mit den Stielen sondern nur mit den Blüten auf die Figur weisen, zudem müssen sie einzeln nacheinander abgelegt werden. Diese Art von Regelungen mögen ebenfalls im Geiste generellen Respekts gegenüber dem historischen Buddha formuliert worden sein, jedoch gibt (zu)mindestens eine rituelle Handlung, die sich als solche ganz konkret an der Figur ereignet und aufgrund ihrer einhergehenden Aktionen und Verfahrensweisen gepaart mit den Emotionen, die Teil dieses Ritus sind, Hinweis auf eine tatsächliche Belebtheit der Figur im Rahmen des Buddhismus.²¹¹ Es handelt sich um den Weihritus einer Buddhafigur.

Zunächst jedoch wird das rituelle Verfahren der Fertigung einer Buddhafigur in den Blick genommen.

2.1 Traditionelle Verfahren der Fertigung

Die Fertigung einer Buddhafigur nach buddhistischem Kult unterliegt genauen und sehr strengen Regeln. Das Anfertigen oder aber auch die Auftragserteilung zur Fertigung eines Buddha-Bildnisses beschreibt ebenso einen ehrwürdigen Weg um sich eine günstige Wiedergeburt zu sichern. Der chinesische Mönch I-Ching schrieb: „[S]elbst wenn jemand ein Bildnis so klein wie ein Gerstenkorn anfertigt, hierdurch doch ein besonderer Anlass für eine gute Wiedergeburt erworben wird, der so grenzenlos wie die sieben Meere sein wird, und gute Verdienste werden so lange wie die kommenden vier Geburten dauern“.²¹² Die Fertigung bzw. das Mitwirken am Entstehen eines Bildnisses wirkt sich demnach äußerst positiv auf das eigene Karma aus – auch dies ist sicher ein Grund für die Allgegenwärtigkeit von Buddhafiguren in buddhistischen Kontexten.

²¹⁰ ebd. S.23

²¹¹ ebd. S.24

²¹² zitiert nach Pirya Krairiksh in: Roger Goepper (Red.); „Das heilige Bildnis. Skulpturen aus Thailand.“; Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln in Zusammenarbeit mit dem Department of Fine Arts und dem National Museum, Köln 1979/80 S.15

Weitere Aspekte die diese Popularität erklären, sind sowohl die gedachte oder implizierte Gegenwart des Buddha, als auch das Erinnern an Buddha durch Anschauung der Figur, die sich durch das Aufstellen dieser Bildnisse eröffnen. Je nach Region obliegt die traditionelle Herstellung buddhistischer Statuen einer ansässigen Familie, die dieses Handwerk seit Generationen in der Familie weitergibt. In Nepal sind die Traditionen und Gepflogenheiten anders als in bspw. Thailand. Es lassen sich aber für alle Regionen Übereinstimmungen in den ritualisierten Verfahren beobachten. Gleich ist allen Traditionen, dass traditionell nur Spezialisten eine Buddhafigur nach dem Ritus fertigen können, entweder ein ausgebildetes Mitglied einer entsprechenden Familie die über Generationen mit der Herstellung von Buddhastatuen betraut ist, oder aber ein von der Familie ausgebildeter Spezialist mit eingehender Kenntnis des Buddhismus und seiner Texte. Die ausführende Person muss gewisse Regeln im Vorfeld der Tätigkeit befolgen: Es müssen z.B. einige Speisen am Abend zuvor gemieden werden, auch sexuelle Enthaltsamkeit und Alkoholverzicht sind verpflichtend.

Regional divergierend werden unterschiedliche Materialien zur Herstellung der Figuren genutzt. In Nepal und Tibet handelt es sich typischerweise um Metall, in Bhutan um Ton und in Thailand vornehmlich um Bronze, auch Holz ist möglich. Aufgrund der verschiedenen Materialien sind die Arbeitsschritte entsprechend unterschiedlich. Gemeinsam ist allen ritualisierten Verfahren, dass sie unter Ausschluss einer unbestimmten Öffentlichkeit geschehen. Nur Mitglieder der Familie oder Helfer sind anwesend. Die genaue Zusammensetzung des Metalls (oder ggf. eines anderen Materials) wird als Spezialwissen innerhalb der Familie bewahrt. Nach dem Herstellen des Körpers durchläuft die Figur mehrere Arbeitsschritte, wie Vergoldungen, Bemalungen, Polituren, usw., die selten nur von einer Person, meist von jeweiligen Spezialisten ausgeführt werden.²¹³ Das Aufmalen der Augen ist ein wesentliches Moment im Prozess der Herstellung der Buddhastatue: die Statue wird ‚sehend‘ und

²¹³ Der Grad der Ritualisierung und der Unterteilung in verschiedene Arbeitsschritte liegt im Rahmen einer sehr weiten Bandbreite. Im Anhang des Ausstellungskataloges „Das heilige Bildnis“ (Goepper 1979/80) findet sich ein Augenzeugenbericht einer Weihe eines Thai-Buddha-Bildnisses, aus dem hervorgeht, dass das Gießen des Bildnisses in diesem speziellen Fall als erster Teil der Zeremonie bereits mit Weihungen einhergeht. In diesem Fall wurde das WachsmodeLL, aus dem der Guss erfolgen sollte, zusammen mit der Menge an Materialien in die Ordinationshalle des Klosters gebracht und vor dem dortigen Haupt-Buddha-Bildnis aufgestellt. Das zu verwendende geplante Metall wurde in fünf Teile geteilt und fünf verschiedenen Zwecken zugeführt: Weihung für den Besitzer und seine Eltern, ein Teil bestand aus einer Mischung der neun glücksverheißenden Metalle (navaloha), ein Teil vervollständigte das Gesamtgewicht auf die erforderliche Höhe und ein Teil wurde zurückgestellt um abschließende Arbeiten am Bildnis durchführen zu können. (vgl. Goepper 1979/80 S.220 f.)

vollzieht aus buddhistischer Perspektive die Transformation vom Status des Objekts zum Subjekt.²¹⁴ Unter Umständen wird die Figur auch mit einer Reliquie gefüllt, wobei diese Praxis inzwischen eher selten geworden ist. Buddhagosa, der große Kommentator des Palikanons, schilderte im 5.Jh. n.Chr., dass eben erst die Reliquie den rationalen Grund liefere eine Buddhafigur überhaupt zu verehren. Die Reliquie wird vor der Augenöffnungs-Zeremonie durch einen Mönch in die Figur gelegt, wobei es dafür keinen speziellen Ritus gibt. Fast scheint es, so Gombrich, dass die Einfügung der Reliquie durch den Mönch einen Versuch der Legitimation der Verehrung der Statue darstelle.²¹⁵

Das sogenannte ‚Augenöffnen‘ markiert den letzten Schritt der äußeren Gestaltung der Statue und erfolgt traditionell an einem Vollmondtag.²¹⁶ Sofern es sich um eine Statue handelt die nicht bemalt wurde und werden soll, erfolgt diese Handlung in symbolischer Weise.²¹⁷ Am Ende dieser Herstellungskette steht eine Buddhafigur, die äußerlich nicht mehr weitergehend verändert wird. Dennoch ist die Fertigung der Statue aus buddhistischer Sicht nicht beendet und die Figur wird anschließend befüllt.²¹⁸ Die Befüllung einer Buddhafigur kann ebenso variantenreich wie die Herstellung erfolgen und ist jeweils abhängig von Region und buddhistischer Strömung. Als Übereinstimmung und damit Zentralmerkmal sei Folgendes genannt: Nach der gründlichen Reinigung des Innenraums der Statue werden segenstragende buddhistische Kostbarkeiten, wie Mantra-Rollen, Holz und Blüten, Blätter und Räucherwerk und, je nach Tradition und Schule, einiges mehr, eingefüllt.²¹⁹ Diese Füllung wird durch buddhistische Spezialisten, meist Mönche, vollzogen. Sofern die Statue einen Sockel hat, wird dieser mit ‚weltlichen‘ Kostbarkeiten, wie Edelsteinen und Halbedelsteinen, Edelmetallen und Gewürzen befüllt. Sollte es sich um eine Statue aus massivem Material oder Guss handeln wird sie entsprechend nicht befüllt sondern ausschließlich gesegnet. Die Figur wird nach der Befüllung, die bestenfalls so dicht erfolgt, dass sich keine Hohlräume bilden, dauerhaft verschlossen. Sie repräsentiert nun für den Buddhisten ein vollkommenes ‚Buddhakraftfeld‘ und darf keinesfalls wieder geöffnet

²¹⁴ siehe dazu Teil III Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit

²¹⁵ Gombrich 1966 S.25

²¹⁶ wobei dies regional unterschiedlich sein kann

²¹⁷ hierzu ausführlich im folgenden Abschnitt 2.2 der vorliegenden Arbeit

²¹⁸ Die Befüllung ist nicht Teil aller Regionen und Schulen, jedoch häufig zentrales Moment der Herstellung und Weihe.

²¹⁹ Im Beispiel der thailändischen Buddha Statue wurden neun Gegenstände in das Innere der Figur eingefügt; neun Gegenstände, die aus sieben Behältnissen bestanden die ihrerseits aus sieben verschiedenen Holzarten bestanden.

werden. Nach der Füllungszeremonie wird die Figur gesegnet und es werden ihr Opfergaben wie Nahrung, Blumen und Wasser dargeboten. Aus buddhistischer Perspektive ist nun die Gegenwart des Buddha in der Statue gewährleistet und aufgrund dessen ist sie mit absoluter Achtsamkeit und Ehrerbietung zu behandeln.²²⁰ Sollte die Figur nach der Weihe irgendeine Form von Makel aufweisen, beispielsweise hinsichtlich der Bemalung oder eine unsaubere Gussform, so sind diese nach der Segnung nicht mehr korrigierbar. Lediglich eine vorteilhafte Positionierung wird dem Besitzer als Verantwortlichkeit angetragen. Nach der Befüllung und Segnung ist sie als „perfekt zu betrachten“.²²¹

Nach der buddhistischen Reformation des tibetischen Buddhismus im 14. Jh. wurden die Gesichter der Statuen häufig mit Gold belegt und die Augen erst im Rahmen der Zeremonie aufgemalt. Dieser Wandel verdrängte den Brauch den Statuen die Augen und Lippen mit Silber und Kupfer einzulegen und auch das bis dahin häufig übliche Ritual, die Statuen zu baden, abzutrocknen und zu parfümieren, denn dies würde die wasserlösliche Kaltvergoldung nicht überstehen.²²²

2.2 Der Weiheritus

Sofern eine Buddhafigur nicht geweiht bzw. im Rahmen einer rituellen Fertigung erstellt wurde, sei sie, laut Gombrich, nicht mehr bedeutend als ihr Material – nach einer Weihe jedoch, sei sie mit allergrößtem Respekt zu behandeln.²²³ Nur wenn eine Buddha-Statue tatsächlich geweiht wurde ist sie ein Objekt der Verehrung und Huldigung. Dieser Fakt ist ein gewichtiger Hinweis darauf, dass die Buddhafigur mehr als einen Aspekt der Erinnerung an den historischen Buddha innerhalb des Buddhismus ausmacht.²²⁴

²²⁰ Das Tibetische Zentrum e.V. in Hamburg bietet auf seiner Website das Füllen einer Statue an: „Haben Sie zu Hause einen Altar, auf dem ein Stupa oder eine Buddha-Statue steht? Dann haben Sie vielleicht schon darüber nachgedacht, sie füllen und segnen zu lassen. Dafür gibt es wenige Möglichkeiten im Westen und Sie haben hier eine gefunden. Durch ein Ritual werden die Buddhas eingeladen, tatsächlich in den Statuen zu verweilen und den Übenden zu inspirieren. So wird das Vertrauen gestärkt, dass der Buddha anwesend ist und seine Unterstützung gewährt, wo Menschen sich um das Heilsame bemühen.“ (<https://www.tibet.de/das-zentrum/meditationshaus/statuen-befuellen/> Abruf am 20.11.2017) Auch andere buddhistische Zentren bieten die Befüllung privater Statuen und Stupas an, das Angebot im Internet diesbezüglich ist reichhaltig.

²²¹ vgl. Werner Braun; „Praktisches zu Buddhastatuen.“; in: Buddhismus Heute Nr. 42, 2006

²²² siehe hierzu auch: Schroeder-Imhof; „Schritte zur Erkenntnis.“; Museum Rietberg, Zürich 2006

²²³ Gombrich 1966 S.23-36

²²⁴ vgl. ebd. S.24

Das zentrale Moment des Weiheritus ist die sogenannte ‚Augenöffnung‘ der Buddhafigur, die durch das Aufmalen der Augen bzw. Einsetzen von Augen (je nach Materialität der Figur) erfolgt. Figuren aus Plastik oder anderen Materialien, die für den touristischen Markt hergestellt wurden, werden in der Regel keiner solchen Zeremonie unterzogen. Sie bilden im Grunde tatsächlich eine andere Gruppe von Buddhafiguren, die eher dekorativen Zwecken dient. Auszuschließen ist natürlich die Möglichkeit einer solchen Weihe nicht. Sie ist jedoch traditionell nicht vorgesehen.²²⁵

Die Augenöffnungs-Zeremonie wird ‚netra pinkama‘ oder ‚netra pratisthapanaya utsavaya‘ genannt, was so viel wie ‚Augen-Zeremonie‘ bedeutet oder ‚Fest der Augeneinsetzung‘ bedeutet. Folgende Schilderung beruht auf dem bereits zitierten Bericht von Richard Gombrich, der in den 1960er Jahren einer solchen Zeremonie in Sri Lanka, wo der Theravada-Buddhismus vorherrscht, beiwohnte.²²⁶

Die Zeremonie der Augenöffnung wird von den Ausführenden als ein außerordentlich gefährliches Unterfangen erlebt. Es handelt sich um ein genau vorgeschriebenes Verfahren, das von zahlreichen Tabus gekennzeichnet ist. Das Ritual wird in der Regel von jenem Kunsthandwerker (Sittaru) ausgeführt, der die Figur gefertigt hat, nachdem er über Stunden zuvor durch diverse Riten zur Abwehr des ‚Bösen‘ darauf vorbereitet wurde. Der Sittaru führt die Zeremonie der Augenöffnung allein im Tempel durch; lediglich einige Kollegen dürfen entfernt anwesend sein. Die Gemeinde muss in gegebener Distanz vor dem Tempel warten. Im Tempel vollzieht sich derweil das Ritual: Während er die Augen aufmalt, muss der Sittaru vermeiden, der Buddhafigur ins Gesicht zu sehen, daher arbeitet er mithilfe eines Spiegels über seine Schulter rück- oder seitwärts hinweg. Sobald er die Aufmalung abgeschlossen hat, beginnt der ‚gefährliche‘ Teil des Ablaufes: nun hat der Sittaru selbst potentiell einen sogenannten ‚gefährlichen Blick‘ und muss daher mit verbundenen Augen den Tempel verlassen und darf die Augen erst wieder öffnen, wenn er über etwas fällt, was er sodann symbolisch mit einem Schwertschlag zerstört. Dieser Ablauf des Ritus ist nicht in der buddhistischen Doktrin verankert, vielmehr handelt es sich um eine regionale Erscheinung an der – trotz Missbilligung der ansässigen buddhistischen Mönche – festgehalten wird. Sie soll hier exemplarisch stehen, stellvertretend für zahlreiche andere Variationen der Zeremonie der Augenöffnung. Laut Gombrich sind es die

²²⁵ vgl. ebd. S.24 / sowie auch im Kapitel zu Ausfuhr von Buddhafiguren in der vorliegenden Arbeit Teil IV Kapitel 2

²²⁶ Gombrich 1966 S.23-36

Sittaru, die an der genauen Einhaltung des Ritus festhalten und aus Angst vor ‚dem Bösen‘ auf dessen Einhaltung bestehen.²²⁷

Diese Schilderung macht deutlich, dass die Figur offenbar als ein aktives, lebendiges Wesen gefürchtet und geachtet wird: ein Phänomen, das über eine reine Erinnerungs- oder Andachtsfunktion der Buddhafigur innerhalb des Buddhismus deutlich hinausweist.

In anderen Kulturen und Religionen finden sich vergleichbare Riten. Im alten Ägypten, in Babylonien, Sumer und in Assyrien bildete das Waschen und das Öffnen des Mundes der Figuren das zentrale Moment der Fertigstellung bzw. der Inauguration einer Figur. Es markiert, wie alle Weiheriten, den Übergang von einem Status in einen anderen: vom unbelebten, menschengemachten Objekt zur ‚eigenständigen‘, belebten, vom ‚Göttlichen‘ durchdrungenen *Figur*.²²⁸ In der Werkstatt des Kunsthandwerkers werden weitere rituelle Handlungen ausgeführt, die den Raum reinigen und dem ‚Göttlichen in der Figur‘ entsprechende Verehrung zuteilwerden lassen. Die Figur wird gespeist, sie wird gekleidet, ihr Gesicht der Sonne zugewandt um einige Beispiele zu nennen. In all diesen Handlungen wird die Figur als der abgebildete Gott selbst angesprochen und behandelt. Die Funktion dieser Handlungen ist eindeutig: Es manifestiert sich durch diese Verhaltensweisen die Transformation eines durch menschliches Handwerk entstandenes Objekt in eine heilige, sakrale Figur, die bereit gemacht wird, einen Gott bzw. den Geist eines Göttlichen in sich aufzunehmen. Der Gott bzw. das Göttliche wird förmlich eingeladen, in dieser Hülle zu residieren.²²⁹

Priester führen den Weiheritus im Tempel weiter. Interessanterweise wird der Kunsthandwerker, der die Figur bis dahin ‚exklusiv begleitet‘ hat, nicht mehr erwähnt – seine Rolle wird durch den Begriff der *Kunst* ersetzt und die Figur in ihrem Herstellungskontext damit entpersonalisiert und vom menschlichen Aspekt befreit.²³⁰ Der babylonische Ritus beinhaltet die Beschwörung der Priester in den Worten: „Holy

²²⁷ Vergleichbar ist der geschilderte Ablauf der Fertigung einer hinduistischen Figur in William Dalrymple; „Neun Leben.“; Berlin Verlag, Berlin 2011

²²⁸ siehe zum Begriff der ‚Figur‘ nach Auerbach Teil VI Kapitel 1.1 der vorliegenden Arbeit.

²²⁹ vgl. David Freedberg; „The Power of Images.“; The University of Chicago Press, Chicago 1989 S.82 f.

²³⁰ Vgl. hier die Fertigung von Ikonen, die ebenso, wenn auch auf anderen Wegen eine völlige Befreiung von der Verbindung mit menschlichen und damit profanen Ursprüngen sucht. Dazu Teil III Kapitel 2.4 der vorliegenden Arbeit

Image that art perfected by a great ritual. Image that art born from the holy; Image that art born in heaven.“²³¹

Demnach übernimmt die Kunst die Rolle der Mittlerin zwischen dem Profanen und dem Göttlichen – durch sie vollzieht sich die Gestaltwerdung des Göttlichen in der menschlichen Welt. Eine sehr spannende und zugleich effektive Strategie, die dazu dient, eine Vermischung der *Welten* zu vermeiden und eine Inanspruchnahme durch einzelne Personen an das Göttliche – oder andersherum eine Rückkopplung an das Menschliche im Sinne eines konkreten Menschen, *der das Göttliche zu schaffen vermag*, – unterbindet. Die Rolle der Kunst ist damit keineswegs eine freie, sich aus sich selbst entwickelnde und ereignende, sondern eine zwischengeschobene Ebene, die als Trennung zwischen profan und sakral fungiert, wie ein Filter oder ein Medium agiert, jedoch durch das Göttliche gelenkt wird. Ein Kunstbegriff, der sich mit dem des offenen Kunstwerks nach Eco beispielsweise nur bedingt verständigt und auch generell nicht im Sinne eines Kunstbegriffs nach dem 18.Jh. verstehen lässt. Ist in diesem religiösen Kontext von Kunst die Rede, so ist vielmehr eine ausführende Kraft gemeint, die sich inspiriert und initiiert, von außen geführt, ereignet. Wie so häufig im Feld ‚Religion‘ erscheint die Kunst ‚nur‘ als Medium der Gestaltwerdung einer religiösen Manifestation. Sie wird zum ausführenden Teil eines Ritus, einer Erschaffung, einer ‚Sichtbarmachung‘ von etwas ‚Unsichtbaren‘, indem das Göttliche Gestalt annimmt und so in der Welt begreifbar wird. In diesem Sinne ist die These Schleiermachers einzuordnen, die Kunst als ein ausschließlich der Religion verdanktes und abhängiges Phänomen beschreibt.²³² Der Kunstbegriff innerhalb der Religionen ist ein bestimmter, ein bestimmender Begriff, der Eindeutigkeit verlangt. Es handelt sich um eine Idee von der Kunst als Vermittlerin, die *im Dienste* der Religion – vielleicht gar als ausführender Teil von Religion – agiert. Sie vermittelt Körperloses in Körper, transferiert Göttliches in die Welt und funktioniert als Medium mit Transzendenzbezug. *Insofern* und diesem Verständnis kann die Kunst innerhalb bzw. unter dem Aspekt von Religion nur als eindeutiger Teil derselben definiert werden. Die Buddhafigur ist demzufolge im Buddhismus *immer Religion*. Selbst wenn sie ihrem Verständnis nach auch Kunst ist, bleibt sie in diesem Sinne Religion und ist nicht von ihr getrennt zu denken.

²³¹ zitiert in der Übersetzung nach Freedberg 1989 S.82 f.

²³² Friedrich Schleiermacher; „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern.“ [1799], Philipp Reclam jun., Stuttgart 1997 S.263

Aufgrund ihrer Deutigkeit kann die Figur jedoch entsprechend ebenso anders wahrgenommen und definiert werden. Zudem existieren unterschiedlichste Kunstbegriffe, die Kunst gänzlich unabhängig von Religion und damit auch in ihrer Mehr- und Vieldeutigkeit verstehen.²³³

Untersucht man religiöse Bildnisse so markiert deren Weihe oder die (Ein-)Segnung immer einen zentralen oder sogar den wichtigsten Aspekt. Erst durch den der Religion entsprechenden Weiheritus wird das Objekt in seinen *Gebrauch* gebracht. Es gibt zwar Objekte, die vor oder gar ohne jegliche Weihe bereits ‚agieren‘, jedoch ist in den meisten Fällen und Religionen ein Ritus vorgesehen, der das Objekt ‚erweckt‘. Es kann sich auch um eine Weihe eines Objekts handeln mit dem Ziel dieses Objekt als göttlich bzw. heilig zu bestätigen. Zumeist aber ist es der Ritus, der das Objekt zu einem sichtbaren und offiziellen Teil der heiligen Sphäre erklärt. Die Weihe definiert einen öffentlichen Akt der Berufung von etwas Göttlichem in die vorhandene Materialität. David Freedberg weist darauf hin, dass nicht ausschließlich ein Weiheritus oder das Einbringen von Reliquien das Bildnis bzw. die Figur ‚aktivieren‘. Er konstatiert, dass alle Bildnisse *aus sich heraus* eine Funktion und eine Prädestination als Signifikat oder Signifikant haben, schon bevor sie bzw. unabhängig davon ob sie einen Weiheritus oder etwas Ähnliches durchlaufen.²³⁴ Jedoch sei es der Weiheritus, der ein wesentliches und zentrales Element bilde, denn oftmals sei er durch eine Form von ‚Belebung‘ oder Aktivierung der Figuren bzw. Bildnisse gekennzeichnet und verweise somit unmissverständlich auf die (schon vorhandene) Potentialität des Objektes. Die Objekte sind nach Freedberg aktiv, *weil* sie geweiht sind – und sie sind es gleichzeitig bereits davor. Dies äußere sich in verschiedensten Weisen und auf unterschiedlichsten Ebenen in ihrer ‚Responsivität‘, sei es auf einer rein ästhetischen oder einer übernatürlichen. Der Weiheritus demonstriere, aktiviere und realisiere das *bereits inhärente* Potential.²³⁵ Diese These Freedbergs schließt an das entwickelte Modell der Deutigkeit an. Aufgrund der Deutigkeit des Objekts liegt auch eine religiöse Potentialität bereits *in* der Figur. Die ‚*Responsivität der Objekte*‘ verweist auf eben diese Beinhaltung von Mehrdeutigkeit in der Figur, die sich entsprechend ihrer Deutigkeit jeweils unterschiedlich eröffnet.

²³³ siehe dazu Teil I und V der vorliegenden Arbeit

²³⁴ was auf ihre Gestalt / Figur und ihre Materialität im Sinne ihrer Deutigkeit verweist: siehe dazu Teil VI der vorliegenden Arbeit

²³⁵ Freedberg 1989 S.98

2.3 Der Buddhismus und die Dinge

Die Stupas und die Buddha-Bildnisse dienen im Buddhismus der rituellen Verehrung des Buddha. Der Bilder- und Reliquienkult ist ein zentraler Aspekt in der gesamten buddhistischen Welt und auf unterschiedliche Weise in allen Schulen verbreitete Praxis.²³⁶ Aufgrund der starken Bedeutung der devotionalen Praxis nannte man Buddhisten im Mittelalter *idololatrae*, also Götzendiener oder Bilderverehrer. Es gab und gibt natürlich auch Tendenzen innerhalb des Buddhismus, die jeglichem Bilder- und Reliquienkult ablehnend gegenüberstanden, jedoch bildet dieser für die meisten Buddhisten einen zentralen und selbstverständlichen Part ihrer religiösen Praxis. Interessanterweise wurde dieser Aspekt zumindest durch die westliche, rationalistische Interpretation des 19. und 20. Jh. völlig vernachlässigt.²³⁷

Der Buddhismus ist maßgeblich bestimmt durch *Dinge*: Im Tempel und Tempelumfeld, in Klöstern und in Privathäusern wird Buddhismus durch *Dinge* kenntlich. Die Gewänder der Mönche, die Girlanden, Glocken und Blumen im Tempel, die Gaben und Opfer, die Hausaltäre und die Buddhastatuen selbst sind (nur einige unter zahlreichen) Dinge(n), die den Buddhismus kennzeichnen. Diese präsente *Dinghaftigkeit* steht, zumindest auf den ersten Blick, in einer gewissen Ambivalenz zur Lossagung von allem Materiellen (= Weltlichen), der *Dinglosigkeit*, die einen Kernaspekt des Buddhismus bildet. Schon die Überlieferung des Buddhismus von Indien nach China und Japan erfolgte in Form eines Bildes: Eine Statue fungierte der Legende nach als ‚Überbringer der buddhistischen Philosophie‘. Diese in zahlreichen Berichten und Erzählungen erfolgte Überlieferung zeigt auf, dass ‚Dharma‘ durch Objekte weitergegeben wurde und insofern Objekte zu Trägern von ‚Dharma‘ werden können.²³⁸

Die Frage nach der ambivalenten Rolle des Materiellen im Buddhismus wurde von vielen buddhistischen Intellektuellen gestellt und behandelt. Chinesische und japanische Auslegungen dieser Fragestellung eröffnen komplexe Modelle die z.B. auf die Rolle lebendiger und lebloser Objekte im Rahmen der *Sechs Reiche der Wiedergeburt* verweisen.²³⁹ Buddhismus materialisiert sich in der Verbreitung von Objekten der buddhistischen Praxis bzw. von Objekten, die in der buddhistischen Praxis zum Einsatz kommen, wie z.B. Statuen, Stupas und Tempel, genauso wie in der Realisierung

²³⁶ Selbst, wenn im Mahayana-Buddhismus von einer Form der bleibenden Präsenz des Buddha ausgegangen wurde, änderte sich nichts daran.

²³⁷ vgl. Schmidt-Leukel 2017 S.69

²³⁸ vgl. auch Rambelli/Reinders 2014 S.6 f.

²³⁹ vgl. ebd.

diverser Bauten zum gemeinschaftlichen Wohl, wie z.B. Krankenhäuser, Brücken, Straßen und Brunnen. Die Tatsache, dass bereits die ältesten buddhistischen Schriften wie die ‚Agamas‘ den Wert solcher handwerklichen Aktivitäten in Bezug auf das Karma betonen, verweist auf die enge Verbindung von Buddhismus und Materialität. Eine Unterscheidung zwischen Bau und Fertigung sakraler oder profaner Objekte und Gebäude wird in Bezug auf den Erwerb von gutem ‚Karma‘ nicht vorgenommen.²⁴⁰

Jegliche Form eines Ikonenkultes scheint im Rahmen des Buddhismus aufgrund seines Ideals der Lossagung von den (weltlichen) Dingen paradox. Dies betrifft den tibetischen Buddhismus womöglich weniger als den Zen-Buddhismus. Dennoch ist das *Prinzip Ikone*²⁴¹ ein elementarer Bestandteil innerhalb des Buddhismus. Die Verehrung eines Ab-Bildes ist im Buddhismus als Teil des liturgischen Rituals von außerordentlicher Bedeutung: Die Figur erfüllt sich mit Leben und wird zum Zeichen der Gegenwart des Heiligen „für den Abstieg einer übernatürlichen Macht in diese Welt. Die gleiche Macht, die die buddhistische Ikone beseelt, ergreift auch den Gläubigen und gewährt ihm Erleuchtung. In beiden Fällen handelt es sich um eine tatsächliche Erleuchtung, um das Erscheinen eines neuen Buddhas auf dieser Welt.“²⁴²

Es geht nicht um bloße Symbolik im Hinblick auf das Bildnis, sondern um die tatsächliche Herbeiführung der Gegenwart des Buddha. Aus diesem Verständnis muss zu jedem besonders wichtigen Ritual, wie beispielsweise einer Ordination, eine Ikone zugegen sein. Der Legende nach kam das erste Abbild Buddhas dem Buddha selbst entgegen und blieb an seiner Seite. Entsprechend kann jede Buddhafigur zum *Doppelgänger* werden – sowohl aufgrund der äußeren Erscheinung im Sinne der Ähnlichkeit als auch durch das Weiheritual, das der Statue *Leben einhaucht*.²⁴³ Es herrscht der Glaube vor, dass die Buddhafigur über eine spirituelle Macht verfügt, die auch konkret physisch handeln kann. Die Abbildung im Sinne eines Doppelgängers des Buddha wird gleichzeitig zum Doppelgänger des praktizierenden Buddhisten. So wie Buddha sich in sein Abbild projiziert, projiziert sich auch die Buddha-Natur des

²⁴⁰ ebd. S.9

²⁴¹ Der Begriff ‚Ikone‘ stammt kontextuell aus der Heiligenbild-Verehrung der byzantinischen christlichen Kultur und wird hier im Rahmen einer Phänomen-Betrachtung im Buddhismus entsprechend genutzt. Weiterführend dazu Teil III Kapitel 2.4 der vorliegenden Arbeit.

²⁴² Faure 1998 S.69

²⁴³ vgl. ebd. S.70 / siehe dazu in der vorliegenden Arbeit Teil III. Kapitel 3.1 und 3.2

Praktizierenden in die Statue. Somit wird die Figur zum Mittler zwischen zwei Ebenen – der sakralen und der profanen – und fungiert als ein Instrument der *Transformation*.²⁴⁴

2.4 Ikonen im Christentum

Anschließend an die vorangehenden Überlegungen stellt sich die Frage, inwiefern die Buddhafigur als Ikone im Sinne eines christlichen Verständnisses bezeichnet werden kann. Ikonen haben für die Spiritualität und Theologie der Ostkirchen des byzantinischen Ritus eine wesentliche Bedeutung. Sie sind direkte Verbindung, gewissermaßen *Fenster* zwischen dem gläubigen Betrachter und den Heiligen als Verkörperung der Transzendenz Gottes – als Mittler zwischen Diesseits und Jenseits. Die Ikone ist nicht nur passives Objekt, sie ist auch handelnd (wie die Buddhafigur). Ihr werden Wunderwirkungen zugesprochen. Ikonen werden aus religiöser Perspektive explizit *nicht* als Kunstgegenstände oder Dekoration betrachtet. Die schöpferische Ausdrucksweise des Malers der die Ikone herstellt, ist aus kirchlicher Sicht vollkommen irrelevant, als individuelle Einschreibung gar unerwünscht. Die Ikonenmalerei ist vielmehr eine Form von religiösem Handwerk und damit im weiteren Sinne Teil religiöser Praxis. Das Herstellen der Ikonen wird als Ikonenschreiben bezeichnet und weist damit auf das entscheidende Moment hin. Die Ikonen werden genau nach Vorlagen, die in einem Bilderkanon verbindlich vorgegeben sind, kopiert und alle abgebildeten heiligen Personen werden durch Kürzel bezeichnet. Eine Herstellung des Identitätsbezugs ist somit gesichert, um sicherzustellen, dass der Bezug zur abgebildeten Person erhalten bleibt und sich nicht in eine ‚Objekt-Verehrung‘ wandelt. Erst durch eben diese *Beschriftung* wird die Abbildung tatsächlich zur Ikone. Der Hersteller der Ikone, der Schreibende, wird in seinem Tun zum Werkzeug Gottes. Die daraus resultierende Konsequenz: Die Ikone wird durch den Maler nicht namentlich signiert, sondern anonym gefertigt. Diese Anonymität steht in einem interessanten Kontrast zur konkreten Bezeichnung des Abgebildeten: Das Dargestellte wird per schriftlichem Verweis gesichert und in Eindeutigkeit gefasst. Der Herstellende wird durch fehlende Signatur und die Vermeidung jeglicher individueller Gestaltung in eine unbestimmte Person, gar in ein *Objekt* als *Werkzeug* Gottes aufgelöst. Durch dieses Verfahren wird eine Eindeutigkeit gesichert, in der die Ikone verstanden werden soll.

²⁴⁴ Bernard Faure; „Buddhismus.“; BLT im Lübbe Verlag (Reihe: Domino Band 5), Bergisch-Gladbach 1998 S.70

Potentielle Mehr- oder Andersdeutigkeiten werden zu vermeiden versucht, indem konkrete Vorgaben in der Ausführung und eine daraus resultierende Konzentration auf das Einzulösende als Aufhebung jeglicher (menschengemachten) Individualität abzielen. So soll die Originalität der Ikone bewahrt und das Maß der Offensichtlichkeit, der ihr innewohnenden Deutigkeit, die trotzdem eine mehrperspektivische Betrachtung erlaubt, auf ein Minimum reduziert werden.

Die ‚Echtheit‘ einer Ikone wird durch eine Kommission geprüft und attestiert.²⁴⁵ Die Ikone ist kein Idol – sie dient der Vergegenwärtigung der christlichen Lehre und wird verehrt als Abbild Gottes auf Erden, jedoch wird sie nicht angebetet. Diese Unterscheidung ist theologisch elementar. Die Verehrung gilt ausschließlich dem Dargestellten, nicht der Materie selbst, wodurch die Abgrenzung gegen jegliche Unterstellungen idolatrischer Praxis erfolgt. Der Umgang mit Ikonen in der religiösen Praxis weist durchaus Parallelen zum Umgang mit einer Buddhafigur auf: Ikonen werden mit großer Ehrerbietung behandelt, sie können grundsätzlich im Zentrum eines Altars stehen oder bilden vielfach die Ikonenwand (Ikonostase). Ihnen werden (mit Bezug auf die dargestellte Person) Geschenke, Opfer und Gaben gebracht, sie werden um Hilfe gebeten und sind bei wichtigen Riten ein zentraler Gegenstand des Prozesses. Ihre Fertigung unterliegt strengen Regeln einschließlich der religiösen Verfasstheit des Malers. Die Abbildungen werden nicht signiert. Die Buddhafigur mit einer ‚wissentlich‘ kultisch korrekten Provenienz kann daher unter diesen Vergleichspunkten als Ikone verstanden werden.

Eine weiterführende Gegenüberstellung findet sich in der *Buddhafigur* mit der *Christusikone*. Wie sich die buddhistische Lehre gewissermaßen in Siddhartha Gautama *verkörpert* hat, so stellt Jesus die *Verkörperung* des Christentums dar. Dieses Argument wurde und wird christlicherseits auch gegen das biblische Bilderverbot²⁴⁶ angeführt, wonach das eigentliche Lebendige, aber insbesondere das Transzendente, nicht abgebildet werden soll: Gott selbst habe sich als Jesus Christus der Welt gezeigt und damit sichtbar gemacht. Die Kontroversen zum Thema der Darstellbarkeit bzw. Abbildung Gottes ziehen sich durch die Geschichte des Christentums; der byzantinische Bilderstreit im 8. und 9.Jh. endete mit der ‚Freigabe‘ von Ikonen und Reliquienstatuen, die Bildpraxis fand in der künstlerischen Ausgestaltung im Mittelalter ihren Höhepunkt.

²⁴⁵ Es gibt Klöster in Deutschland, die geprüfte Stätten der Ikonenherstellung sind, z.B. Kloster Burg Dinklage.

²⁴⁶ 2. Buch Mose 20,3–4; 5. Mos. 4,25 ff., 27,5

Nach Thomas von Aquin verstehen sich die Ikonen über ihren relationalen Charakter: Sie *sind*, indem sie *Bild von etwas* sind, womit die Verehrung nicht den Bildern, sondern dem Dargestellten (Signatum) gilt. Die Ikonen sind demnach lediglich als Zeichen zu betrachten (Signum). Ebenso wie in der Praxis des Buddhismus wurde in der Kultpraxis des Spätmittelalters die Ikone wie ein *lebendiges* Subjekt behandelt. Eine Realpräsenz wurde angenommen – die Ikonen bildeten einen zentralen Teil der Eucharistie.²⁴⁷ Teilweise wurden Reliquien in den Ikonen aufbewahrt – auch dieses Phänomen findet sich im Buddhismus analog bei Buddhafiguren.

Im Christentum wurde ab dem 14. Jh. theologische Bilderkritik zunehmend laut und der Ikonoklasmus zog im 16. Jh. über viele Teile Europas. Der Bildersturm war eine Begleiterscheinung der Reformation im 16. Jh. Ihm fielen christliche Gemälde, Skulpturen sowie jegliche Bildwerke oder Kirchenschmuck in ganz Europa zum Opfer. Die Reformation führte zur Spaltung des westlichen Christentums in die verschiedenen Konfessionen (katholisch, lutherisch, reformiert) mit den entsprechend unterschiedlichen Haltungen zu Ikonen, Reliquien und zur Handhabung genereller Darstellungspraxis. Im Katholizismus wird die Heiligkeit als etwas Substanzielles verstanden, während sich im lutherischen und reformierten Christentum Heiligkeit allein auf die ungegenständliche Teilhabe Gottes bezieht.

Der Buddha verabschiedete sich vor seinem Tode mit den Worten:

“Ananda, es könnte euch vielleicht der Gedanke kommen: ‚Der Lehrer, der uns das Wort verkündete, ist dahingegangen, wir können uns nun auf keinen Lehrer mehr berufen.‘ Aber so dürft ihr die Sache nicht sehen, Ananda. Die Lehre und die Regel, die ich euch gepredigt und vorgezeichnet habe, die sind Eure Lehrer nach meinem Ende.“²⁴⁸

Demnach ist der Kult im Buddhismus nicht als Gottesdienst oder Dienst am Buddha zu verstehen, sondern ein Dienst am *Wort*, am Dharma.²⁴⁹ Hans-Joachim Klimkeit verweist im Hinblick auf die Stärkung dieser These, dass Buddhas Reden vielfach mit der stereotypen Formel: „Also habe ich gehört“ beginnen und damit die wichtige Bedeutung

²⁴⁷ Robert W. Scribner (Hrsg.); „Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit.“; Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990 S.14

²⁴⁸ DN 16

²⁴⁹ vgl. Hans-Joachim Klimkeit (Hrsg.); „Götterbild in Kunst und Schrift.“; Bouvier Verlag, Bonn 1983 S.14

des zu vernehmenden Wortes betonen.²⁵⁰ Nach Klimkeit zählt der Buddhismus zu den Buchreligionen, unterschieden jedoch dadurch, dass die buddhistischen Sammlungen nicht als Offenbarungen eines *Gottes* verstanden werden und auch nicht in einer Auswahl (bspw. entsprechend dem neutestamentlichen Kanon) gefasst wurden. Die Bezeichnung des Buddhismus als Buchreligion ist jedoch fragwürdig: Weder werden die buddhistischen Schriften als heilige Objekte verehrt noch sind sie ‚unabänderlich‘, da von Gott geschrieben oder Gottes Wort. Sie fungieren mehr als ein ‚Mittel zum Zweck‘. Sie sind in dem Sinne zentraler Teil des Buddhismus, indem sie Praxis beschreiben. In *Praxis verwirklicht* bilden sie das zentrale Moment des Buddhismus, als Gegenstand hingegen sind sie im Grunde unbedeutend und werden nicht verehrt wie es in den klassischen Buchreligionen Judentum, Christentum und Islam der Fall ist.

Die Gegenüberstellung von christlichen Ikonen und Buddhafigur zeigt Parallelen, wobei sie jeweils von der entsprechenden Religion gedacht werden müssen um vollends verstanden zu werden. Eine starke Divergenz ist zwischen den unterschiedlichen Schulen bzw. Konfessionen festzuhalten: Der Zen-Buddhismus sowie der Protestantismus kennen im Gegensatz zum Katholizismus keine Ikonen bzw. eine kultische Verehrung von Figuren. Aus westlicher, christlich geprägter Perspektive kann die Buddhafigur analog zu Ikonen des Katholizismus betrachtet werden, die Begrifflichkeit und die damit einhergehenden Zuschreibungen lassen sich innerhalb der Deutigkeit der Buddhafigur ausmachen.

2.5 Die Buddhafigur in der buddhistischen Praxis

Die Buddhafiguren werden nach der Einsegnung (die als fester Bestandteil ihrer Herstellung gedacht wird) als lebendig (im Sinne einer gegenwärtigen Präsenz des Buddha) betrachtet und entsprechend behandelt. Der Umgang mit den Figuren ist von großer Ehrerbietung geprägt. Es werden ihnen Opfer in Form von Speisen und Wasser sowie Geschenke dargeboten. Oftmals bildet eine Buddhafigur das Zentrum eines Altars und ist umgeben von Opfergaben. Im Tibetischen Buddhismus handelt es sich hierbei traditionell um acht Darbringungen. Diese werden von links nach rechts in sauberen Schalen aus Metall, Porzellan oder Glas aufgestellt.²⁵¹ Zuvorderst stehen vier Schalen,

²⁵⁰ ebd.

²⁵¹ Auf Abbildung 9 der vorliegenden Arbeit sind einige Darbringungen zu Füßen der Buddhafigur zu erkennen; hier handelt es sich bspw. um Blumen und Obst

dann eine Kerze oder eine Butterlampe (Ständer mit Teelicht) und folgend drei weitere Schalen. Die 1. und 2. Schale von links, sowie die 1. Schale rechts von der Kerze werden morgens mit frischem Wasser gefüllt. Die anderen Schalen werden mit sauberem, evtl. safrangelb gefärbtem Reis gefüllt auf den entsprechende symbolische Opfergaben gesetzt werden können. Die Bedeutung dieser Opfergaben hat äußere, innere und subtile bzw. geheime Aspekte. Eine gebräuchliche Erklärung für den äußeren Aspekt der Opfergaben ist, dass sie eine Ansammlung von all dem darstellen sollen, womit man die Sinne von Ehrengästen erfreuen würde.²⁵²

Äußere Opfergaben sollten physisch zugegen sein. Sie müssen sauber, neu und unverbraucht sein und regelmäßig erneuert werden. Wenn morgens die Wasserschalen gefüllt werden, müssen sie abends wieder ausgeleert, getrocknet und auf den Kopf gestellt werden. Allerdings können die sieben Schalen auch ohne symbolische Opfergaben und Kerze aufgestellt werden oder, wenn das Wasser nicht täglich gewechselt werden kann, alle Schalen mit Reis befüllt werden. Opfergaben dürfen zudem auch rein geistig dargebracht werden, z.B. auf Reisen, wenn kein Altar erreichbar ist. Zusätzlich gibt es noch eine innere und subtile, sozusagen geheime Sphäre, bei der es sich um eine geistige Ebene handelt, in der dargebracht wird. Zudem gibt es subtile oder geheime Opfergaben, wie Substanzen, die man im Buddhismus in jedem anderen Kontext als abstoßend betrachten würde. So wird z.B. im Tibetischen Buddhismus Alkohol in Kapalas (Schädelschalen) dargebracht, der u.a. fünf Arten von Nektar und fünf Arten von Fleisch repräsentiert. Die Verfahren der Ehrerbietungen sind variantenreich und je nach Schule unterschiedlich. Gemeinsam ist ihnen die zentrale Verehrung der Buddhafiguren, die einer schützenden Umsorgung gleichkommt. Als ‚wahre‘ Abbilder des Buddha haben sie ein Bewusstsein und Gefühle sowie einen Willen – sie sind aktiv, auch wenn sie als Statue in einer Art meditativem Zustand sind. Das bedeutet, dass sie als lebende Wesen behandelt werden: Sie werden (teilweise) gekleidet, es wird ihnen Nahrung offeriert und sie werden vor der Witterung geschützt, um nur einige Beispiele zu nennen. Den Figuren werden im Buddhismus auch

²⁵² 1. Wasser zum Waschen der Füße (Kühle, Sauberkeit)

2. Wasser zum Trinken (Erfrischung, Durststillung)

3. Blumen (schöne Formen)

4. Weihrauch (schöne Düfte)

5. Butterlampe (Licht)

6. Parfümwasser (körperliche Anmut)

7. Opferkuchen (Torma, köstliche Speisen)

8. Muschel, Glöckchen oder zwei Zimbeln (schöne Klänge)

Fähigkeiten sich zu bewegen, zu fliegen und zu reisen zugesprochen, sie können sprechen und schreien, wie Yang Xuanzhi, chinesischer Schriftsteller und Übersetzer zahlreicher buddhistischer Texte des Mahayana im 6. Jh., berichtete: Als einige Diebe sich anschickten, eine goldene Buddha Statue zu entwenden, begann diese und die sie flankierenden Bodhisatva-Statuen, die Missetäter anzuschreien, worauf diese verängstigt und erschrocken von ihrem Vorhaben abließen und zu Boden fielen. Die Schreie hatten die Mönche des Klosters alarmiert, die herbeieilten und die Diebe festnehmen konnten.²⁵³

Sollte eine Buddhafigur beschädigt sein, muss sie versorgt und wieder repariert werden. Für derartige Situationen gibt es spezielle vorbereitende Riten (analog zum Weiheritus der Figur) um die Figuren zeitweise wieder in einen reinen Objektstatus zu wandeln, damit sie repariert werden können. Dieses Verfahren gleicht dem einer Narkotisierung.²⁵⁴ Als Gegenpart zu *Augenöffnung* fungiert dieses Ritual der *Augenschließung* als temporärer Zustand dazu, dass die Statue ihren Status verändert und damit ‚bereit‘ ist um entsprechend behandelt zu werden.

Teil der buddhistischen Verehrungspraxis bildet auch der Aspekt des Schützens und Bewahrens der Buddhafigur auch außerhalb eindeutig buddhistischer Kontexte. Dies äußert sich beispielsweise durch Proteste buddhistischer Mönche und Nonnen vor zeitgenössischer Kunst, die eine Buddhafigur thematisiert,²⁵⁵ und Beschwerden buddhistischer Gemeinschaften die sich an kommerzielle Benutzer der Buddhafigur wenden.²⁵⁶ Dr. Thanh Ho, ehemals buddhistischer Mönch und promovierter Religionswissenschaftler, berichtete aus erster Hand von aktuellen Vorgängen aus der buddhistischen Gemeinschaft in Hannover. So schrieben die Buddhisten eine deutsche Baumarktkette an mit der Bitte, die Toilettendeckel mit einem Buddha-Motiv aus Respekt vor der buddhistischen Glaubengemeinschaft aus dem Sortiment zu nehmen. Der Baumarktsprecher reagierte und entsprach der Bitte. Ein anderes Beispiel betraf die Namensgebung eines Steakhouse das sich ‚Buddha‘ nannte. Auch hier liegen die Argumente – vegetarische Ernährung als Teil der buddhistischen Lehre – wortwörtlich auf dem Tisch.

Die buddhistische Verehrungspraxis der Buddhafigur ist demnach facettenreich und bedeutet nicht ausschließlich einen Opferdienst in direktem räumlichen Kontext der

²⁵³ Yang (564 Original) Übersetzung ins Englische 1984

²⁵⁴ siehe hierzu B. Faure 1996 S.249

²⁵⁵ Ich verweise hier konkret auf die Ereignisse in München 2012 die in Teil V ausgeführt werden

²⁵⁶ siehe dazu auch Teil IV der vorliegenden Arbeit

Buddhafigur, sondern ebenso die Wahrung des aus buddhistischer Sicht respektvollen und angemessenen Umgangs mit Namen und Abbild Buddha in nicht-buddhistischen Zusammenhängen.

Die Buddhafigur wird entsprechend ihrer Deutigkeit innerhalb des Buddhismus als ein religiöses Objekt betrachtet. Nach den Schilderungen von Ho erwiesen Buddhisten ihre Verehrung jeder Figur, die sie als Buddhafigur identifizieren. Ab dem Moment des Erkennens und Assoziierens eines Objekts mit Buddha sei eine Achtung und respektvolle Behandlung derselben absolut erforderlich, so Ho.²⁵⁷ Zudem berichtete er, dass eine achtsame Verehrung des Buddhismus, des ‚Dharma‘, ganz individuell intensiv ausgelebt werden kann. So könne es manchen Buddhisten als ein Affront oder gar als eine Gewalttätigkeit gegenüber dem Buddhismus erscheinen, jegliche Papiere, auch kleinste Fragmente, die gelber Farbe sind, wegzuschmeißen.²⁵⁸ Die Farbe Gelb, als traditionelle Farbe der Mönchsgewänder, stelle bereits ohne eine weitere konkrete Form oder Funktion eine implizite Verbindung zum Buddhismus dar, sodass das Papier durch die Färbung zum Gegenstand nicht direkter Verehrung, aber doch zu schützender Teil der Religion wird, mit dem aufgrund dessen nicht achtlos umgegangen werden darf. Dieser Bericht macht deutlich, dass im Buddhismus wie in allen anderen Religionen die Intensität und das Ausleben der Religiosität höchst unterschiedlicher Ausprägung und individueller Form sein kann. Die Verehrung der Buddhafigur als solche lässt sich jedoch als zentral und gültig für praktizierende Buddhisten aller Schulen annehmen.

Eine weitere Differenzierung ist im konkret Dargestellten zu ziehen: Handelte es sich um den historischen Buddha, so wäre er für praktizierende Buddhisten aller buddhistischen Richtungen und Schulen verehrungs- und schützenswürdig. Handelte es sich hingegen beispielsweise um einen Amitabha-Buddha, so wäre dieser für Anhänger der Schulen des Mahayana-Buddhismus, die sich auf den transzendenten Buddha Amitabha beziehen, ein verehrungswürdiger Buddha, für Anhänger anderer Schulen nicht zwangsläufig. Der Amitabha-Buddhismus kennt zahlreiche Buddhas und Bodhisattvas und konzentriert seine Praxis in der Anbetung durch Namensnennung des Buddha Amithabha. Anhänger anderer buddhistischen Strömungen achten und respektieren den Buddha Amitabha mit Sicherheit auch, eine derartige Verehrung aber ist ihnen fremd. Sie gilt nur dem Abbild des historischen Buddha, Siddhartha Gautama.

²⁵⁷ So schilderte es Dr. Thanh Ho, selbst praktizierender Mahayana Buddhist, im Rahmen des Doktoranden Kolloquiums am 07.11.2015 an der FSU Jena.

²⁵⁸ ebd.

Wie rein praktisch eine Unterscheidung zwischen den Buddhas zu treffen ist, bleibt offen, denn insofern keine Inschrift oder Zuschrift hier Information bietet, ist die Differenzierung nach Charakteristika in der jeweiligen Darstellung nicht immer eindeutig möglich. Der Amitabha-Buddha wird meist in der Meditationshaltung dargestellt oder in der segnenden Geste. Rein ikonographisch ist eine Unterscheidung zum Abbild des historischen Buddhas jedoch nicht möglich.²⁵⁹

Zusammenfassend lässt sich schließen: Die Verehrung einer Buddhafigur erfolgt von Buddhisten zunächst generell bei Ansichtigkeit und dann – möglicherweise – relativierend im Kultus nach Erkennen des konkret dargestellten Buddha entsprechend der buddhistischen Schule.

Die Frage nach einer generellen *Haltbarkeit religiöser Präsenz* zeigt weitere spannende Aspekte innerhalb des Untersuchungsfeldes auf. Ist das Objekt, sofern es einmal geweiht oder wie auch immer religiös transformiert wurde, unabänderlich und für alle Zeit der ‚weltlichen‘ Sphäre enthoben? Im Hinduismus gibt es diesbezüglich klare Angaben, die eine Zeitspanne definieren, innerhalb der der jeweilige Gott in der entsprechenden Statue ‚wohnt‘. Ein Gott bleibt nicht für immer in einer Figur ‚anwesend‘, er hat eine begrenzte Lebensspanne, die abhängig von Verehrung und Pflege unterschiedlich lang sein kann, jedoch maximal 850 Jahre anhält. Bei Missbrauch oder Diebstahl der Statue erlöscht das ‚Göttliche‘ nach hinduistischer Vorstellung sofort. Demnach sind wohl die meisten hinduistischen Figuren und Objekte, die in Museen ausgestellt werden, aus hinduistischer Sicht lediglich ein Bildnis eines Gottes: Kein göttliches *Selbst* wohnt ihnen (mehr) inne.²⁶⁰ Insofern scheint im Hinduismus ein aus religiöser Sicht *missbräuchliches* Behandeln einer Figur schwer möglich: *Sie selbst* würde dann entsprechend reagieren und *sich selbst* entfernen und damit die ‚zurückgelassene Materie‘ in einen profanen Gegenstand verwandeln.

In anderen Religionen ist die Dauerhaftigkeit von religiöser Bedeutung in Objekten nicht derart explizit geregelt, sodass der Hinduismus hier eine Ausnahme bildet. Dem Aspekt einer solchen generellen Haltbarkeit von religiöser Präsenz fügen sich weitere Fragestellungen an: Wenn ein vormalig *exklusiv religiöses* Objekt in eine

²⁵⁹ siehe auch Herbert Plaeschke; „Buddhistische Kunst. Das Erbe Indiens.“; Koehler & Amelang Verlag, Leipzig 1972 S.107

²⁶⁰ William Dalrymple; „Neun Leben.“; Berlin Verlag, Berlin 2011 S.212-244

Museumssammlung eingegliedert und nach geraumer Zeit in einen sakralen Kontext rückgeführt wird, ist es dann noch in Besitz seiner ‚religiösen Präsenz‘?²⁶¹

So genau die Nutzung und Umnutzung religiöser Räume geregelt ist – man denke beispielsweise an die Umwidmung diverser christlicher Kirchen, die mit einem ritualisierten Zeremoniell der Aussegnung und dem Entnehmen des Altars und der Reliquien vonstatten geht – so ungenau ist dies im Hinblick auf Objekte definiert. Das konzeptionelle Modell der Deutigkeit bietet auch hier einen Ansatz der vertieften Auseinandersetzung. Indem der Figur mehrere Zuschreibungen und (Be)Deutungsoptionen inhärent sind, bleibt bzw. ist auch die religiöse Präsenz potentiell in der Deutigkeit der Buddhafigur enthalten, die sich entsprechend dem Gebrauch und der Wahrnehmung einlösen kann.

2.6 Die Buddhafigur im Zen Buddhismus

Auch der Zen-Buddhismus, der seine Gegenstandslosigkeit im Besonderen als zentrales Merkmal in der Glaubenspraxis betont, kennt Verehrungsformen der Buddhafigur – im gleichzeitigen Wissen um ihre Vergänglichkeit: „Eines Tages fragte jemand Meister Deshimaru: »Was bedeutet die Buddha-Statue auf dem Altar?« Meister Deshimaru schlug mit seinem Stab auf die Statue und sagte: »Sie ist überhaupt nicht wichtig. Es ist nur Holz, man könnte sie verbrennen. Trotzdem verneige ich mich jeden Morgen vor ihr, in tiefem Respekt, denn sie verkörpert die Buddha-Natur.«“²⁶²

Demnach handelt es sich in diesem Fall um Verehrung der Buddha-Natur, die die Buddhafigur verkörpert – die sich aber auch in allem anderen wiederfindet, denn Buddha-Natur ist überall. Es ist also aus *dieser* Perspektive im Grunde *egal*, ob es sich um eine Buddhafigur oder um ein anderes Objekt handelt, sie ist genauso viel oder wenig verehrungswürdig wie alles andere. So erklärt sich auch der raue Umgang des Meisters mit der Statue. Da sie nun offensichtlich den Weg auf den Altar gefunden hat, nutzt der Meister sie im Sinne einer Vergegenwärtigung der (omni-)präsenten Buddha-

²⁶¹ Anzumerken ist hier auch, dass nicht jede Kultur und Religion die Unterscheidung profan / sakral kennt; die Nutzung der Begrifflichkeiten profan / sakral entspringt einem Denken und einer Kategorisierung, die Dualismen dieser Art erschafft und damit voraussetzt. Darüber muss Bewusstsein erlangt werden: die Betrachtung entspringt eben diesem (westlich-neuzeitlichen) Selbst- und Weltverständnis.

Beispiele von (auch mehrfach) wechselndem Gebrauch von Buddhafiguren werden in Kapitel V der vorliegenden Arbeit unter dem Aspekt der Kunst ausgeführt

²⁶² M. Bovay, L. Kaltennach, E. de Smedt; „Zen. Praxis und Lehre Geschichte und Perspektiven.“; Kösel Verlag, Zürich 1996 S.48

Natur. Der Zen-Buddhismus nimmt eine besondere Haltung gegenüber Buddhafiguren ein und es gibt zahlreiche Legenden, in denen die Statuen zerstört werden. Dies beruht auf der Annahme, dass eine Buddhafigur selbst keine Buddha-Substanz enthält und darum ohne Bedenken beschädigt oder zerstört werden kann.

Eine weitere Erzählung handelt von Meister Tan-hsia und dem hölzernen Buddha.²⁶³

In einer Winternacht findet Meister Tan-hsia Unterschlupf in einem Tempel. Es ist kalt und das Feuer droht zu verlöschen. Daher nimmt der Meister eine der hölzernen Buddhafiguren vom Altar und wirft sie in die Flammen. Als der Tempelhüter dies entdeckt, ist sein Entsetzen maßlos und er zürnt dem Meister aufgrund der Tempelschändung und der fehlenden Ehrerbietung gegenüber der Buddhafigur. Der Meister indes stochert in der Asche und merkt an, die heiligen Überbleibsel herauszusuchen. Wie könne man denn aus den Resten eines Holz-Buddhas heilige Überbleibsel sammeln, fragt der Tempelhüter zornig. „Wenn die Überreste nicht heilig sind“, antwortet Meister Tan-hsia, „so war dies zuverlässig kein Buddha, und ich habe kein Sakrileg begangen. Kann ich wohl noch die zwei anderen Buddhas für mein Feuer haben?“²⁶⁴

Der Zen-Buddhismus distanziert sich generell von jeglicher äußerlichen Vorstellung von Buddha oder dem Nirvana. Etwas pointiert ausgegrückt: Zen ist der Bilderstürmer des Buddhismus, etwas pointiert ausgedrückt. Eine Buddhastatue verkörpert zwar Buddha-Natur, enthält aber nach zenbuddhistischem Verständnis keine ‚Buddha-Substanz‘ – das erklärt, warum viele Geschichten in der zenbuddhistischen Literatur die demonstrative Zerstörung von Buddhafiguren behandeln. Die zweite Geschichte thematisiert besonders explizit das Fehlen von Buddha-Substanz, indem der Meister die Überbleibsel der Figur untersucht und pointiert herausstellt, dass, wenn das Material vergangen ist, in der Tat nichts ‚Heiliges‘ verbleibt. Ebenso taucht durch die Tat der Zerstörung ein Paradox auf, denn die Zerstörung manifestiert die Anhaftung an dem Nicht-Substanzlosen, wenn alle Buddhastatuen in sich keine Substanz haben und dadurch wiederum den dualistischen Gegenpol erzeugen. Es dürfte folglich nichts nutzen, das Objekt, auf welches sich eine Annahme bezieht, zu zerstören, sondern die Anhaftung an die Annahme selbst müsste aufgelöst werden, um die wirkliche Leerheit

²⁶³Alan Watts; „Vom Geist des Zen.“ [1954]; Insel Verlag, Frankfurt am Main 2008 S.48

²⁶⁴ ebd.

zu erfahren bzw. erkennen zu können. So kann die Zerstörung der Figuren demnach nicht als gezielter Angriff aus Zerstörungswut, motiviert von einer ideologischen Ablehnung der Buddhafiguren, gewertet werden, sondern vielmehr als eine beispielhafte Handlung, die die generelle Leere der Dinge durch ihre als bedeutungslos gewertete Zerstörung exemplifiziert.

2.7 Der Körper als Buddhafigur

Der Mönch Daoxuan zieht eine Parallele zwischen der Fertigung einer Buddhafigur und dem Körper eines Mönches: der Körper des Mönches, der durch Askese, Zügelung und Übung dem Buddha ähnlich wird und damit als Teil der Praxis und Verehrung gleichermaßen fungiert, in Entsprechung zur Verehrung und Fertigung einer Buddhastatue, die durch Laien erfolgt; die Laien erfahren und *machen* Buddhismus mit Dingen, die Mönche (der Sangha) *machen* sich selbst zu *Buddhas*.²⁶⁵ „metal, stone, mud, and such raw materials can [be made to] display the appaerance of the True Image [of the Buddha]. The Dharma-clothes and cut hair determine the form of the completed monk.“²⁶⁶ Die Laien bedienen sich des ‚rohen Materials‘, um physische Dinge, wie beispielsweise Statuen, zu erschaffen: der Klerus erschafft diese Abbilder durch die eigene Physis über die geführte Gestaltung des eigenen Bewusstseins und des Körpers. ‚Dharma‘ wird sichtbar in Form und in Materialität, bei den Mönchen werden hingegen der eigene Körper und Geist aktiv gestaltet werden und zu mehr als dem ‚leibhaftigen Subjekt‘ transformiert bzw. erfahren diese eine Erweiterung. Daoxuan (596-667), buddhistischer Mönch und Patriarch der Vinaya-Schule, legt in seinen Ausführungen zunächst den Schwerpunkt auf die äußere Form: Erst, wenn der Körper genügend vorbereitet ist, solle der Geist folgen. Durch eben diese Form von bewusster Gestaltung der äußeren Erscheinung manifestiere sich die individuelle Buddha-Natur. Dasselbe gilt nach Daoxuan ebenso für eine Buddhafigur: Wenn sie ‚richtig‘, das heißt kultisch korrekt, gefertigt ist, kann sie Gefäß bzw. Behältnis des *Dharma-Körpers* sein.²⁶⁷

Die Nähe zwischen Körper und Statue wird im Besonderen in der rituellen Sitzmeditation, die besonders im Zen-Buddhismus praktiziert wird, deutlich. Der Meditation, die in absoluter *Bewegungslosigkeit* ausgeführt wird, wohnt eine

²⁶⁵ Rambelli/Reinders 2014 S.12 / Daoxuan

²⁶⁶ ebd. S.12

²⁶⁷ ebd. S.14

skulpturale Anmutung inne: das ‚einfach nur Sitzen‘ in der Lotusposition erscheint als ein Verfahren einer Transformation in völlige Regungslosigkeit und vermeintliche Erstarrtheit, die einer Staue und damit einem Buddha(-Abbild) gleicht.²⁶⁸ Das Phänomen der Mumien buddhistischer Mönche, die in hohlen Buddhastatuen entdeckt wurden, oder der Mumien, die derart vergoldet und lackiert wurden, dass sie einer Statue glichen, sei in diesem Kontext erwähnt.²⁶⁹ Die Transformation vom Körper zum Objekt der Verehrung und zur Buddha-Natur ist bei dieser extremen Erscheinung religiöser Inszenierung stark verdichtet.

Der Mönch selbst kann im Sinne der Repräsentation des Buddhismus als ein Bild bzw. ein Abbild des Buddha verstanden werden: als Teil des *Sanghas* und der drei Juwelen des Buddhismus. Dazu ist er, soweit er Körper und Geist formt und diszipliniert, auch physisch Buddha. Interessant ist dabei die gegensätzliche Entwicklung: vom ‚Subjekt‘, dem individuellen Körper, zum ‚gestalteten Objekt‘, in Vollendung dann als Mumie, was letztlich die Buddha-Natur offenbart. Die Fertigung einer Statue verläuft genau in umgekehrter Reihenfolge und führt ebenso zum selben Ziel: *zum Buddha zu werden*.

²⁶⁸ vgl. ebd. S.15

²⁶⁹ Verschiedene Verfahren gehen einer solchen Mumifizierung voraus; ein exakt geregeltes Fasten und die damit einhergehende Dehydrierung bilden einen Weg im Vorgehen zu einer „Selbstmumifizierung“ *Sokushinbutsu*, aber auch eine Positionierung und Einbalsamierung nach dem Tod ist denkbar.

3. Buddhismus und Materialität

Wenn der Buddha nicht ‚erkannt‘ wird, sondern der Betrachter in einer hölzernen Buddha-Darstellung nur ein Stück Holz zu sehen vermag, so weist das auf die Reinheit (bzw. Unreinheit) seiner Empfindung hin, so schrieb Daoxuan. Des Weiteren stellt er die drei Kostbarkeiten des Buddhismus – ‚*Buddha*‘, ‚*Dharma*‘ und ‚*Sangha*‘ – in Entsprechung zu den Buddhastatuen und dem ‚Problem‘ der Ambivalenz zwischen Transzendenz und Gegenwärtigkeit gegenüber. Er beschrieb die Buddha-Figur als den „greifbaren Buddha“, Papier und Tinte (entsprechend Schrift / Text) als das „greifbare Dharma“ und die buddhistischen Mönche und Nonnen selbst als den „greifbaren Sangha“.²⁷⁰ Entsprechend ist der Buddha nicht sichtbar, er wird es aber in Form der Statue ebenso wie Dharma und Sangha. Als was er letztendlich gesehen wird, das heißt die Unterscheidung zwischen dem Buddha als historischer Person (‚*Nirmanakaya*‘) und dem Buddha als Kosmosbuddha (‚*Dharmakaya*‘), ist als Wahrnehmung ein entscheidender Faktor – es stellt sich nicht die Frage nach der ‚Wahrheit‘ im Sinne von Realität. Entsprechend dieser Doktrin löst sich das Ambivalenzproblem tatsächlich: Es gibt keine Vielnatur, keine Gegensätzlichkeit innerhalb der drei Juwelen des Buddhismus, folglich ebenso wenig in der Darstellung des Buddha.

Der Buddhismus und die buddhistische Praxis wurden in der Vergangenheit mehrheitlich durch die Augen westlicher Forschung betrachtet und aus diesem Selbstverständnis heraus primär über Texte als über Objekte (und schon gar nicht über mögliche Interaktionen mit Objekten) verstanden. Die Tatsache, dass im Buddhismus die Abbilder als *lebendig* (im Sinne von agierend) verstanden werden, wurde in der wissenschaftlichen Untersuchung nicht berücksichtigt.²⁷¹ Generell haftet religiösen und heiligen Objekten oftmals ein Moment der nicht *vollkommen authentischen* religiösen Erfahrung an, da diese als solche verbreitet spirituell und somit unabhängig von materiellen Dingen gedacht wird. Heilige Objekte werden entsprechend häufig mit unaufgeklärtem Fetischismus assoziiert, der – nach dem Verständnis westlicher Aufklärung – überwunden werden sollte. Diese Position, die durch zahlreiche (wissenschaftliche sowie nicht-wissenschaftliche) Publikationen untermauert und gestärkt wurde, führte zu einer Spaltung von Spiritualität und Materialität, die auch in anderen Religionen außerhalb des Buddhismus auftritt und die es zu klären gilt, um dem

²⁷⁰ vgl. Rambelli/Reinders 2014 S.26

²⁷¹ siehe dazu: Gregory Schopen; „Bones, Stones and Buddhist Monks.“; University of Hawaii Press, Hawaii 1997

jeweiligen Wesen der Religion tatsächlich näher zu kommen und gerecht zu werden.²⁷² Ambivalente Positionen hinsichtlich der Materialität im Buddhismus finden sich auch zahlreich in innerbuddhistischen Auseinandersetzungen. Der Ritus der Opfergabe weist auf die Komplexität und Verbundenheit von Materiellem und Spirituellem innerhalb der buddhistischen Praxis: Opfergaben im Tempel, die zur Verbesserung des Karmas dienen oder aber auch zur Verbesserung des Lebens (-standards) im ‚Jetzt‘, bilden einen Kreislauf von Materiellem (dem Opfer) zum Spirituellen (als Opfer und zur Verbesserung des Karmas) und unter Umständen zurück zum Materiellen (Verbesserung des Lebensstandards sowie materieller Wohlstand). Hier zeigt sich eine Verbindung und eine Vermischung von Materiellem und Spirituellem sowie von Sakralem und Profanem.²⁷³ Analog dazu lassen sich die Ausführungen der Prophezeiungen vom Ende des Dharmas deuten: Sie zentrieren sich um eine Vision von der Degeneration des Sanghas, in denen die Nutzung und der Umgang mit dem religiösen Objekt zum Selbstzweck mutiert. Die Dinge, die zur Befreiung vom Leiden dienen sollten, werden plötzlich selbst zur Gefahr und zum Hindernis – dies ist die Ambiguität die (diesen) Gegenständen zu Grunde liegt: Sie können hilfreiche ‚Werkzeuge‘ auf dem Weg zur Erlösung sein, ebenso aber auch gefährliche Waffen des Leides.

Der Buddhismus ist ein religiöses System, das von Objekten und Materialität durchdrungen ist. Diese Tatsache führt zu einer Aufgabe des Konstrukts einer absoluten Widersprüchlichkeit von Materialität und Spiritualität.²⁷⁴ Wie innerbuddhistisch mannigfaltig argumentiert, sind ‚Formen‘, das heißt materielle Entitäten und Darstellungen, notwendig um ‚Leere‘ erreichen und verstehen zu können. Viele buddhistische Abhandlungen behandeln das Thema um den Status und die Rolle von Objekten sowohl im Hinblick auf den sakralisierenden sowie auf die ökonomischen Aspekte. Es lässt sich feststellen, dass es Aspekte materialer Religion sind, die der breiten Masse der Laien-Praktizierenden in vielerlei Hinsicht eine Partizipation innerhalb der religiösen Praxis erlauben, sowohl in Form der Ausführung alltäglicher

²⁷² vgl. Rambelli/Reinders 2014 S.25

²⁷³ dieser religiöse Tauschhandel wird von Rambelli treffend als „sacred buddhist economy“ bezeichnet (Rambelli 2014 S.28)

²⁷⁴ Es soll auch darauf hingewiesen werden, dass eine anti-materialistische Voreingenommenheit in der Religionswissenschaft und den Studien zum Buddhismus herrscht die verwandt ist mit den Diskursen zum ‚Aberglauben‘ und ‚Götzendienst‘ – gegründet und entstanden im modernen westlichen Logozentrismus.

Rituale wie Opfergaben oder dem Gebrauch von Devotionalien sowie in jeglicher Verehrungspraxis von Buddhafiguren. Die Vielzahl und Vielfältigkeit der Objekte die Teil im buddhistischen klösterlichen Leben und in den Tempeln sind, reflektieren eine eigene Ordnung (des Lebens und der Welt). Die Haltungen zu den Objekten innerhalb des Buddhismus sind inkongruent: Der ‚elitäre‘ Blick auf die Massen der Laienschaft, die (vermeintlich) vollkommen in der Materialität absorbiert sind, steht Perspektiven die dieses unter dem Stichwort der *einfachen Pietät* und damit der *wahren Religiosität* zusammenfassen, konträr gegenüber. Deutlich wird diese Divergenz besonders in der Vision vom Ende des Dharma: Objekte sind für die religiöse Praxis des Buddhismus notwendig, jedoch wohnt ihnen ein zerstörerisches Moment inne – die Vision von einem Zeitalter, in dem die Mönche an Materialität gebunden sind, an Objekte, Besitz und Prestige, gilt als Schreckensszenario eines möglichen Untergangs des Buddhismus.²⁷⁵ Der Esoterische Buddhismus hingegen (sowie die daraus folgenden Schulen) postuliert eine Sakralisierung des gesamten Universums eben aufgrund seiner Materialität – der Dharma-Körper entspricht hier einer Kombination der sechs Elemente und manifestiert sich in Pflanzen und Steinen, was sich in der religiösen Praxis darüber hinaus in einer Fokussierung auf entsprechende Objekte zeigt (z.B. auf Tempel, Reliquien, Bilder).

Vielschichtig wurde und wird die Materialität innerhalb des Buddhismus in Theorieakten über den Buddha-Körper und seine Erscheinungsformen in sichtbarer Repräsentation diskutiert. Buddhistische Darstellungen zielen darauf ab, als Erscheinungsformen von Entitäten aus dem Reich des Buddha bzw. als Verkörperung Buddha in dieser Welt behandelt zu werden. Dies lässt sich auch als ein Verfahren, diese Objekte von ihrer unausweichlichen Vergänglichkeit zu lösen, verstehen. Gleichzeitig existieren im Buddhismus Beerdigungsriten für Bildnisse und sogar spezielle Gedenkzeremonien für Objekte.²⁷⁶ Aufgrund diverser Phänomene, die Materialität im Buddhismus aufzeigen, von denen in dieser Arbeit einige exemplarisch benannt werden und in denen die Buddhafigur eine zentrale Rolle innehat, widmeten sich buddhistische Denker und Philosophen umfangreich der Diskussion und dem

²⁷⁵ vgl. ‚saddharma-vipralopa‘ (im Lotossutra) / die Lehre der Drei Zeitalter, in deren Vorstellung die Lehre Buddhas nach 10.000 Jahren verfällt; vor allem im chinesischen Buddhismus geprägtes Konzept

²⁷⁶ besonders in Japan praktiziert: zudem sei hier auf die Augenöffnungs- und Augenschließungs-Zeremonien verwiesen; siehe Teil III Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit

Versuch einer Festlegung des ontologischen Status sowie der soteriologischen Rolle der sakralen Objekte.²⁷⁷ Neben ihrer Funktion als Repräsentanten von Stabilität, Unveränderlichkeit und Nicht-Alltäglichkeit sind Objekte vor allem auch eins: Sie sind vergänglich. Sie sind fragil, können kaputt gehen, sie brauchen konstante Pflege und müssen vor Schmutz, Verfall, Abnutzung, Unfällen und jeder Art von Gewalt geschützt werden. Vielleicht ist dies die größte Ambiguität die den sakralen Objekten sowie der Buddhafigur innewohnt: Sie sind gleichzeitig Repräsentanz einer unangreifbaren nicht-weltlichen Dimension und dabei dramatisch verletzlich und vor allem vergänglich.²⁷⁸

3.1 Wandlung oder Erweckung? Lebendigkeit in den Dingen

Die Frage nach einer Belebtheit oder Beseeltheit der Dinge spielt auch jenseits vom physischen Körper eine wichtige Rolle im Buddhismus und damit auch in der innerbuddhistischen Auseinandersetzung und Diskussion. Eine Unterscheidung zwischen beseelten und nicht-beseelten oder leblosen Objekten zu treffen ist auch innerhalb buddhistischer Philosophie ein außerordentlich komplexes Unterfangen. In der Tat kann die Buddha-Natur prinzipiell in allem sein – womit die Frage nach dem *leblosen bzw. nicht beseelten Objekt* per se obsolet würde. Diese Komplexität bringt außerordentliche Spannung in die Betrachtung der Buddhafigur – denn unter diesem Aspekt wird nicht nur die Form (der Entwurf einer menschlichen Körperform) zum Träger der Buddha-Natur, sondern das Material als solches. Die Verwischung oder gar die Aufhebung der Grenzen zwischen *fühlenden Wesen* und *unbelebten Objekten* wird in den Lehren des Buddhismus über die Empfindungsfähigkeit von Steinen und Bäumen sowie anderen ‚natürlichen‘ Objekten deutlich. Vorneuzeitliche dogmatische Diskussionen über den Status und die Rolle der ‚unbelebten Welt‘ (womit sowohl natürliche als auch menschengemachte Objekte gemeint sind) – im Besonderen die Vorstellung, dass Pflanzen und Steinen mit der Buddha-Natur ausgestattet sind – erproben ontologische, kosmologische und epistemologische Begründungen und Grundlagen für die Existenz und Fertigung religiöser Objekte zu schaffen.²⁷⁹ Diese Diskussionen mögen ihre Wurzeln in der vorbuddhistischen, animistischen Zeit haben, sind aber durch buddhistische Autoren weitergeführt und dadurch untrennbar mit

²⁷⁷ die laut Rambelli/Reinders 2014 größtenteils ignoriert werden

²⁷⁸ vgl. Rambelli/Reinders 2014 S.43

²⁷⁹ vgl. ebd. S.16

buddhistischen Ritualen verbunden in denen ausgewählte, spezielle Objekte mit ‚spirituellem Geist‘ erfüllt bzw. durchdrungen werden.²⁸⁰ Solche Objekte können Statuen und Reliquien sein, genauso auch rituelle Utensilien oder profane Werkzeuge. Nach den Ausführungen einiger japanischer esoterisch-buddhistischer Autoren wären alle diese Objekte Transformationen des Buddha-Körpers und in diesem Sinne auch Teil der Heilstiftung. Der Unterschied zwischen Kultobjekten und anderen Objekten der formuliert werden kann, liegt in der expliziten Präsenz eines fühlenden Wesens oder Geistes, der potentiell auch in allen unbelebten Dingen sein kann, sich aber erst nach einer Weihung, einer Einsegnung oder einem entsprechenden Ritual manifestiert und in dem Objekt fest lokalisiert und verwirklicht.²⁸¹ Die Verbreitung und Einbindung der Objekte, die mit einer Form von ‚heilstiftender Energie‘ aufgeladen sind, half eine Brücke zwischen dem universalen, gestaltlosen ‚Dharma‘ und seiner Exemplifizierung in Übertragung zu schaffen. In der Annahme, dass alles was von Buddha (durch Rituale bzw. Weiheverfahren) berührt wurde mit heilsbringender Kraft aufgeladen ist und bestimmte Objekte (wie zum Beispiel die Buddhafiguren) ob ihrer speziellen Eigenschaften besonders geeignet sind diese Kraft, diesen Geist in sich zu bündeln, erklärt sich die Sinnfälligkeit möglichst viele davon herzustellen. Die Überzeugung, dass die Objekte mit einer Art transzendentalen Gegenwart des Buddha erfüllt sind, bringt eine Verantwortung dem Objekt gegenüber und den Appell zur Verbreitung derselben mit sich. Diese Kultobjekte und Statuen lediglich als Symbol oder Kunst des Buddhismus zu bezeichnen scheint nicht hinreichend. Diverse Forschungen haben den Blick auf die Buddhafigur nicht zuletzt durch die Schilderungen der Herstellung und der Weiherituale geweitet und verändert. Über ihre symbolische Funktion hinausweisend wird die Buddhafigur in der zeitgenössischen wissenschaftlichen Literatur als ein „Kraft-Objekt“²⁸² bezeichnet. Verschiedene Objekte haben einen genau artikulierten Status innerhalb des Buddhismus: So gelten zum Beispiel Tempel als mikrokosmische Entitäten, sogenannte ‚Kraft-Orte‘, wo Unsichtbares sichtbar werden kann. Statuen sind im Buddhismus nicht einfach nur Darstellungen – und doch auch keine Abgötter oder Götzenbilder –, sie sind belebte ‚Ikonen‘ und damit *echte lebende Wesen*. Rituelle Gerätschaften sind Teile und Exemplifizierungen des Weges der Erleuchtung. Diese

²⁸⁰ siehe dazu auch Teil III Kapitel 2.1/2.2 der vorliegenden Arbeit

²⁸¹ Rambelli/Reinders 2014 S.17 ff.

²⁸² „object of power“ im Original; Robert Brown; „Expected Miracles: The Unsurprisingly Miraculous Nature of Buddhist Images and Relics. in: „Images, Miracles and Authority in Asian Religious Traditions.“; Richard H. Davis (Hrsg.); Westview Press, Boulder Colorado 1998 S.45

Objekte waren und sind nicht nur ein beiläufiger Überbau des Buddhismus, sondern hatten und haben explizite Rollen in den soteriologischen und dogmatischen Systemen der Religion. Der Umgang mit diesen sakralen Objekten war und ist ein essentieller Aspekt buddhistischer Praxis und Identität.²⁸³

3.2 Symbol und Zeichen

Die Buddhafigur, so wurde bereits deutlich, ist mehr als ein Symbol für und innerhalb des Buddhismus. Das Symbol als anschauliches Zeichen ist ambivalent: Eine Verbindung zwischen dem Objekt und dem zugeschriebenen Sinn ist häufig konventioneller Art. Ernst H. Gombrich nennt dazu das Beispiel eines Löwen, der mit Großmut assoziiert wird, obgleich diese Eigenschaft nicht unbedingt charakteristisch für Löwen ist. Mit Hinweis auf Hegel bemerkt er, dass die Bedeutung des Symbols immer unangemessen bliebe, da selbst, wenn der Löwe großmütig sei, sich immer noch zahlreiche andere Eigenschaften dazu fänden. Das Symbol hingegen wähle eben nur eine Eigenschaft aus, die dann ihrerseits die Bedeutung ausdrücke. Ohne deutlichen Kontext jedoch bliebe das einzelne Symbol immer vieldeutig.²⁸⁴ Zudem sage dies nichts „über das Wesen des Symbols“²⁸⁵ und „was das Symbol denn wirklich mit seiner Bedeutung verknüpft“,²⁸⁶ so Gombrich. Er führt den Philosophen Friederich Theodor Vischer an, ein Hegelianer, der sich dem Terminus des Symbols und seiner Bedeutung unter psychologischen Aspekten nähert. Nach Vischer²⁸⁷ resultiert die Verbindung zwischen Symbol und Bedeutung aus keiner rationalen Übereinkunft sondern gehört in den Bereich der Religion. In diesem Feld, so Vischer, gelte es als charakteristisch, dass Bild und Bedeutung verwechselt werde und zwar im Rahmen einer „magischen Gleichsetzung“.²⁸⁸ Demnach würde der Löwe zunächst zum Zeichen für Großmut und daraufhin mehr als das: Das Bild selbst würde mit dieser zugeschriebenen Bedeutung vollkommen vereint und damit identisch. Er benennt diese Verwendung von Symbolen „die erste und primitivste Stufe [...] auf der die Identität des Zeichens mit dem, was es

²⁸³ vgl. Rambelli/Reinders 2014 S.42

²⁸⁴ Ernst H. Gombrich; „Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984 S.100

²⁸⁵ ebd.

²⁸⁶ ebd.

²⁸⁷ Friedrich Theodor Vischer; „Festschrift für Eduard Zeller.“ [1887]; in: Gombrich 1984 S.99

²⁸⁸ ebd.

bezeichnet, nicht in Zweifel gezogen wird.“²⁸⁹ Vischer verweist auf das christliche Abendmahl als Beispiel eines solchen Phänomens: Die Hostie bedeute nicht mehr nur den Körper Christi, sondern würde mit ihm identisch.²⁹⁰

Die Buddhafigur bewegt sich in eben diesem Spannungsfeld inmitten von Bedeutungszuschreibungen unterschiedlichster Façon. Der Aspekt der „magischen Gleichsetzung“ vollzieht sich in ihrem Fall dann vollends, wenn die Figur geweiht und damit aus buddhistischer Perspektive *bestimmt* wird. Das Objekt ‚Buddhafigur‘ wird zunächst zum Symbol für Buddha, den Buddhismus und die buddhistische Lehre. Buddha und damit gleichzeitig ‚Dharma‘ können als in der bzw. durch die Buddhafigur symbolisiert verstanden werden. Gleichzeitig wird sie durch den Weiheritus *belebt* oder *aktiviert* und ist damit nicht mehr Symbol im Sinne eines repräsentierenden Objekts sondern *agierendes Subjekt*. Jedoch bleibt sie auch weiterhin Figur, das heißt, sie kann auch andere Bedeutungen jenseits einer buddhistischen Symbolik einnehmen. Unter Berücksichtigung ihrer Deutigkeit kann sie eine symbolische Bedeutung annehmen, wird jedoch *nicht universell mit ihr identisch*. Die Bewusstwerdung der allgemeinen Problematik im Umgang mit dem ‚Symbol‘ Begriff und Phänomen verweist auf die Fähigkeit des Begriffs ‚Deutigkeit‘: Durch die Berücksichtigung von Deutigkeit lässt sich der Fall einer ‚exklusiven‘ Verbindung von Objekt und Bedeutung umgehen, der sich theoretisch und praktisch mit dem Phänomen widerspricht – eine Verwendung und Bestimmung als Symbol ist damit möglich, aber nicht zwangsläufig.

Gombrich verweist im Kontext von Warburgs ‚Umfangsbestimmung‘ auf die Sternbilder:²⁹¹ Die Sterne am Himmel werden durch eine gedachte Ordnung und Gruppierung in Bildern verbunden. Durch Projektion eigener Bilder dieser Welt auf das Zusammenspiel der Sterne im Weltall wird das Fremde und (vermeintlich) Unzusammenhängende verbunden und zum Bekannten und Vertrauten verwandelt. Kleine und große Wagen, Tiere, Personen und Häuser befinden sich namentlich im Himmel. Mithilfe dieser Strategie hat sich der Mensch diese ferne Unbekanntheit angeeignet und seinem Geiste unterworfen. Diese Projektion ermöglicht dem Menschen Orientierung. Die unüberschaubare Menge der Sterne erfährt eine phantasievolle

²⁸⁹ ebd. S.101

²⁹⁰ siehe dazu weiterführend auch Teil III Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit

²⁹¹ Gombrich 1984 S.264 ff.

Ordnung, die sich über Sprachen und Kulturen hinaus verständigt hat.²⁹² Ihre Aufgabe als Orientierungshilfe haben die Sternbilder bis heute, auch in der Wissenschaft und der Navigation wird mit den alten mythischen Bezeichnungen operiert, ohne dass eine Verwechslung mit den mythischen Figuren provoziert würde. Astronomie und Astrologie, Wissenschaft und Magie bzw. Mythologie benutzen dieselben Zeichen und Betitelung in selbstverständlicher Unterschiedlichkeit. Diese Multifunktion der *Sternbilder* verdeutlicht exemplarisch, dass eine ‚Mehrfachnutzung‘ im wissenschaftlichen, profanen oder säkularen Kontext von Symbolen die (auch) in einer magischen, mythischen oder religiösen Welt verortet sind, möglich und existent ist. Sie wird nicht bestritten oder verhandelt, sie verdankt sich aus der Materie selbst, denn diese erlaubt aufgrund ihrer Gestalt unterschiedliche Projektionen und Nutzen. In der Mythologie und der Astrologie verbinden sich die Sternbilder mit ihrer zugeschriebenen Bedeutung, beispielsweise dem Tierkreiszeichen und werden dadurch zu Tieren. Diese Bedeutungszuschreibung wirkt in diesem Rahmen so stark, dass den Menschen, die in der Zeit des entsprechenden Sternbildes geboren werden gar die Eigenschaften des jeweiligen Tierzeichens zugeschrieben werden. Die aus den Sternen erdachten Bilder werden zu Zeichen und finden dann gedachte bzw. geglaubte Einlösung in Wesenszügen von Menschen. Trotzdem und gleichzeitig dienen sie als Wegweiser, ganz ohne mitgedachte oder implizierte ‚Mehr-Bedeutung‘. Sie bleiben Zeichen, ohne Metapher oder Symbol *sein zu müssen*.

Die Buddhafigur ihrerseits schlägt ebenso den Bogen vom reinen Objekt über ein repräsentierendes Symbol zum präsenten Subjekt. Innerhalb *ihrerselbst* sind diese Metamorphosen möglich und angelegt, aufgrund ihrer Deutigkeit können sie sich einlösen, um Aspekte des Buddhismus zu visualisieren und erfahrbar zu machen – sowohl im Rahmen und in Kenntnis des Buddhismus als auch ausschließlich durch Anschauung der Gestalthaftigkeit. Der Unterschied zu den Sternbildern allerdings liegt darin, dass die Sterne als solche *bereits da waren* und dann gedeutet wurden. Die Buddhafigur hingegen *wurde erst gemacht*, um dann gedeutet werden zu können. Das vermeintliche Chaos der Sterne *A* erfuhr Ordnung durch die Entwicklung eines Sternbild-Prinzips als Deutung *B* ($A \rightarrow B$), die Buddhafigur *A* wiederum wurde geschaffen um einer konkreten Deutung *B* Ausdruck zu verleihen ($A \leftarrow B$). Diese ‚Zuschreibungsverkehrung‘ markiert die Unterscheidung zwischen der beispielhaften

²⁹² ebd. S.266

Sternbilder-Analogie und der Buddhafigur, wobei die zentrale These einer möglichen ‚Mehrfachnutzung sich aus Gestalt verdankend‘ die Zuschreibung von Deutigkeit manifestiert und eine inter- und mehrdisziplinäre Betrachtung für beide exemplarischen Fälle gleichermaßen ermöglicht.

Ernst Cassirer schlägt vor, Symbole, die in der Sprache, in der Kunst sowie allgemein anders als „unter dem Blickwinkel eines »einfachen Nebeneinanders« zu betrachten.“²⁹³

Nach Cassirer entwickeln sich die Symbole aus „ein und derselben geistigen Grundfunktion“,²⁹⁴ wodurch sich für jedes Symbol ein entsprechender Grund zurückverfolgend bestimmen lässt.²⁹⁵ Cassirer zeichnet ein funktionalistisches Verständnis von Symbol als Phänomene, die prozesshaft aufgefasst werden und damit nicht als ‚die Einlösung von‘ im *Ding* sondern, wie Didi-Huberman rekurrierend auf Cassirer resümiert: „daß ein Symbol nicht unbedingt als ein isolierbarer Gegenstand erkannt werden muß – als Kern, den man einer Frucht entnimmt –, als ein Archetyp oder irgendeine selbständige Entität ..., sondern vielmehr als die Verwendung eines Paradigmas, das nur dank seiner dialektischen Funktionsweise zwischen Subjekten und Objekten existiert. So sah der Begriff »symbolischen Form«, jenseits der isolierbaren *Gestalten* in der Kunst oder der Kultur ganz allgemein (man könnte auch Ding-Gestalten sagen), es auf die Funktion der *Gestaltung* ab, durch die sie erst entstanden waren.“²⁹⁶

Nach Cassirer entsteht Sinngebung durch Formgebung: Durch die Symbole würden Strukturen in der Welt sichtbar, sie bilden, so Cassirer, die Grundformen des Verstehens. Kultur zeigt auf, wie der Mensch durch Symbole *Sinn* erzeugt – sie stehen also immer auch in Verbindung zur *Sinnlichkeit*, haben aber eine Sinnzuschreibung, die über sie selbst hinausweist.²⁹⁷ Cassirer führt aus, dass es möglich sei, einer Dialektik der metaphysischen Seinslehre zu entgehen, indem ‚Inhalt‘, ‚Form‘ sowie ‚Element‘ und ‚Beziehung‘ als miteinander in wechselseitiger Determination verbundene Bestimmungen verstanden würden.²⁹⁸ Zentral in dieser These ist, dass die Welt sich

²⁹³ Georges Didi-Huberman; „Vor einem Bild.“; Carl Hanser Verlag, Wien 2000 S.136

²⁹⁴ Ernst Cassirer; „Philosophie der symbolischen Formen.“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1950-58 (3 Bände)(Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde. 1. Auflage: Bruno Cassirer, Berlin, 1923–1929. Nachdruck: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964 (10. Auflage 1994)) S.8

²⁹⁵ Didi-Huberman 2000 S.136

²⁹⁶ ebd.

²⁹⁷ vgl. Oswald Schwemmer: „Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne.“; De Gruyter Verlag, Berlin 1997 S.89 ff. / Cassirer führt dies unter dem Begriff der ‚Prägnanzbildung‘ weiter aus

²⁹⁸ Cassirer 1950-58 Band I S.32

immer mithilfe bestimmter Systeme von Zeichen und Bedeutungen wie bspw. der Kunst, der Religion vermitteln, die Cassirer als ‚symbolische Formen‘ bezeichnet. In ihren Grundformen beschreibt er sie als ‚gleichwertig‘ und verweist darauf, dass sich die unterschiedlichen symbolischen Formen nicht aufeinander reduzieren lassen: So lasse sich ein religiöser Gegenstand oder Kunst genauso wenig durch z.B. Physik erklären wie durch alleiniges historisches Denken erfassen.

Maurice Merleau-Ponty nahm in seiner „Phänomenologie der Wahrnehmung“²⁹⁹ Bezug auf Cassirer, Clifford Geertz brachte Cassirers Thesen in die Anthropologie. In Bezug auf die Buddhafigur lässt sich konstatieren, dass sie nach Cassirer als ‚symbolische Form‘ bezeichnet werden könnte. Aufgrund ihrer Deutigkeit kann sie sich auf verschiedenen Ebenen verständigen, weist über eine Sinnschreibung jedoch hinaus: auch innerhalb des Buddhismus als Symbol für ‚Dharma‘, als Erinnerungsobjekt des historischen Buddha oder als Sinnbild der Religionsstiftung.

3.3 Die Buddhafigur und die Transsubstantiationsfrage

Religionen unterscheiden Gegenstände nach Bedeutungen. Diese können gut oder schlecht, rein oder unrein, heilsförderlich oder abträglich und heilig oder profan sein. Die Transsubstantiation bezeichnet nach christlicher Theologie die dauerhafte Wandlung eines weltlichen bzw. profanen Gegenstandes, im konkreten Fall Wein und Brot, in etwas Sakrales. So wandelt Gott bei der Konsekration in der heiligen Messe der römisch-katholischen Kirche Wein und Brot in Leib und Blut Christi und vollzieht damit eine Wesenswandlung der Dinge. Wein und Brot werden als Substanz in Blut und Leib Christi gewandelt, sie ändern dabei ihr äußeres Erscheinungsbild und ihre Eigenschaften als Brot und Wein nicht, werden aber gemäß der katholischen Theologie als eine wesenshafte Wandlung im substantiellen Sinne verstanden. Substanz wird in diesem Sinn als Begriff nach Aristoteles gebraucht, für das an sich selbst nicht wahrnehmbare Wesen eines Dinges, das selbstständig Seiende unterhalb sichtbarer und veränderlicher Eigenschaften (Akzidenzien). *Ousia* meint damit das essentielle, substantielle und vor allem seiende Wesen eines Gegenstandes, das sich im Falle der

²⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty; „Phänomenologie der Wahrnehmung.“ [1945]; Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1966

katholischen Lehre in der Transformation beim Abendmahl als gewandelt zeigt: Wein wird substantiell zu Blut Christi.³⁰⁰

Ein in diesem Punkt vergleichbares substanzielles Verständnis von Heiligkeit findet sich auch im Buddhismus sowohl in der religiösen Praxis des Reliquienkults als auch in der Handhabung der Buddhastatuen. Wie im Kapitel über die Fertigung der Buddhastatuen beschrieben, vollzieht sich nach buddhistischem Verständnis definitiv spätestens im Moment des zeremoniellen Augenöffnens eine Wandlung von einem unbelebten in ein belebtes Objekt. Dies vollzieht sich allerdings nicht durch einen Gott. Es vollzieht und ereignet sich allein durch *Praxis*, den ausgeführten buddhistischen Ritus. Eine ‚Heiligkeit‘ wird in der Buddhafigur inkorporiert – oder hat Besitz von ihr genommen. Die buddhistische Lehre impliziert, dass es sich ebenso ereigne – auch für jene, die nicht daran glauben. Diese erkennen es nur nicht.

Als Gegenentwurf zur katholischen Lehre steht hier die protestantische Vorstellung, nach der „die religiöse Wirklichkeit auch nur für den religiösen Menschen Wirklichkeit sein [kann]. Für den nicht Glaubenden wäre dann dort praktisch nichts; diese religiöse Wirklichkeit wäre nicht nur für ihn keine Wirklichkeit, sondern sie existierte auch nicht. Selbst die Glaubenden könnten davon ausgehen, dass für sie das stattfindende Heilsgeschehen nicht Wirklichkeit wäre, wenn sie an dieser Beziehung nicht teilnähmen. [...] In diesem Sinn geht der Katholizismus weit mehr davon aus, dass die religiöse, christliche Wirklichkeit auch objektiv besteht, wobei sie jedoch von denen, die nicht glauben, abgelehnt wird.“³⁰¹

Die Annahme, dass eine religiöse Wirklichkeit auch objektiv bestehe, beinhaltet die Vorstellung – eine etwa im Katholizismus zu findende Lehre –, dass Gegenstände objektiv und in jedwedem Kontext heilig sein können. Dies gilt ebenso für unterschiedliche Richtungen des Buddhismus. Die Buddhafigur ist für diese Buddhisten innerhalb und außerhalb sakraler Räume *belebt*. Sie wäre demnach *belebt*, auch wenn sie (möglicherweise) nicht von jedem Betrachter als lebendig geglaubt oder gedacht wird. Sie brauchte dann keine Verständigung als Bestätigung ihrer Belebtheit in Form

³⁰⁰ Dieses substanzielle Verständnis von *Heiligkeit* kennzeichnet den entscheidenden Unterschied zum Protestantismus; im Katholizismus ist es zentral (man denke an Reliquien und das Abendmahl), im Protestantismus geht es allein um den *Prozess*. Eine symbolische Anwesenheit Christi wird während des Abendmahls gedacht – aber nicht darüber hinaus angenommen. Sakramentale Wirklichkeit findet sich im Protestantismus ausschließlich im Prozess sowie durch das Wirken Gottes währenddessen

³⁰¹ Bertram Schmitz in: Bertram Schmitz / Eva Koethen; „Wirklicher als Wirklichkeiten? Zur Konstituierung von Wirklichkeit in Religion und Kunst.“; W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2011 S.73

einer Interaktion. Die Tatsache, dass es sich im buddhistischen Selbstverständnis um ein Verständnis mit dem Anspruch einer objektiven Wirklichkeit handelt, verweist auf die Komplexität der Positionierung der Buddhafigur innerhalb der Koordinaten ‚Religion‘ / ‚Nicht-Religion‘ und ‚Kunst‘ / ‚Nicht-Kunst‘ und auf die Wichtigkeit der Berücksichtigung ihrer Deutigkeit. Für den Religiösen kann es sich in Bezug auf die Buddhafigur unter keinen Umständen um ‚Nicht-Religion‘ handeln – es handelt sich immer um ‚Religion‘ in höchster Priorität. Dass es sich aber auch um ‚Kunst‘ oder ‚Nicht-Kunst‘ handeln kann, liegt wiederum im Wesen ihrer Deutigkeit.

4. ‚Relationalität‘ und ‚Personhood‘

Vollzieht sich nach buddhistischem Verständnis die Wandlung vom Objekt zum Subjekt in der Interaktion zwischen Mensch und Objekt – wobei sich die Frage stellt, inwieweit ein Objekt interagieren kann –, so bedeutete dies, dass die Buddhafigur erst in der bzw. durch die Interaktion im Rahmen einer Weihe ihre ‚Beseeltheit‘ aktivieren kann. Alltägliche Situationen in denen eine Person etwas mit Hilfe von Dingen tut, werden in der Regel nicht als Interaktionen bewertet und verstanden. Die Sachlage erscheint im Kontext religiöser Objekte anders. Hier agieren und reagieren Objekte, sie können sprechen, weinen, heilen oder Wunder vollbringen. Zumindest wird das in den Gemeinschaften so angenommen, geglaubt und erlebt und als fester Bestandteil in religiöses Leben und Praxis aufgenommen. Es steht außer Diskussion, dass für eine nicht unbedeutende Menge der Menschheit in verschiedenen Religionsgruppen ein Ding, ein Objekt faktisch eine Wandlung zum Subjekt vollziehen kann oder ein solches bereits immer war.

Die Begriffe ‚Verkörperung‘ (orig. Embodiment) und ‚Personhood‘ (im Deutschen nicht ganz so prägnant bspw. mit ‚Person-sein‘ zu übersetzen) bringt Amy Whitehead in ihrer Untersuchung religiöser Statuen als zentrale Kategorien ein, die sich im Spannungsfeld um diese Objekte auf tun.³⁰² Inwiefern Figuren mit Menschen interagieren erarbeitet Whitehead indem sie sich von bestehenden Theorien abgrenzt: Die Objekte haben nach Whitehead, weder ein ‚soziales Leben‘,³⁰³ das sich über eine Form von Austausch vergleichbar mit zwischenmenschlichen Beziehungen definiert, noch seien die Objekte permanent und zu jeder Zeit ‚lebendig‘, zumindest nicht im Sinne rein biologischer Lebendigkeit – wobei diese Form von ‚Lebendigkeit‘ ihrerseits nicht zwangsläufig an die Wahrnehmung oder Verehrung von Menschen gebunden sein muss. Entsprechend den Debatten über den Neuen Animismus³⁰⁴ kann eine Untersuchung unter dem Fokus der Lebendigkeit neu gedacht werden, Kategorien anders und offener gefasst werden und das Forschungsfeld um Begrifflichkeiten wie

³⁰²Amy Whitehead; „Religious Statues and Personhood.“; Bloomsbury Academics, London / New York 2013; Whitehead untersucht in dieser Arbeit die Thematik am Beispiel zweier Madonnenfiguren

³⁰³ Arjun Appadurei; „The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.“; Cambridge University Press, 1988

³⁰⁴ siehe hierzu Graham Harvey; „Animism: Respecting the Living World.“; C. Hurst & Co. Publishers Ltd., London 2005

„Lebendigkeit“ (im biologischen Sinne) mit Begriffen wie „Personhood“³⁰⁵ sinnfällig und weiterführend ergänzen. Dies bedeutet im Hinblick auf die Wahrnehmung und die Untersuchung der Buddhafigur eine neue Einlassung. Auch der Animismus als Verfahren der Betrachtung religiöser Objekte eröffnet Denkräume, die bis dato geschlossen waren. Der Begriff „Personhood“ wird als: „quality or condition of being an individual person“ definiert.³⁰⁶ Entscheidend ist die Unterscheidung zwischen Person und Mensch – denn Personhood meint explizit nicht „Mensch-sein“ sondern „Person-sein“ – womit sich dann unter dem Aspekt einer Lebendigkeit von Objekten entsprechend operieren lässt, ohne mit biologisch-wissenschaftlichen Termen des „Mensch-Seins“ zu kollidieren. Der Begriff „Personhood“ beschreibt die Kondition eines Individuums und kann so durchaus in diesem Kontext sinnfällig gebraucht werden. Aus buddhistischer Perspektive ist die Buddhafigur nicht „nur“ Verkörperung des Buddha auf symbolischer Ebene, sondern hat entsprechend Whiteheads Darlegung einen „Personhood“-Status. Sie kann interagieren und bedarf aufgrund dieses Status einer besonderen Form der *Handhabung*. Eine nicht angemessene Behandlung der Statue – sei es die schmucklose Präsentation im Museum, als Teil von Kunst oder jegliches Auftauchen in profanen Kontexten ohne Attribute oder Verfahren der Verehrung – wäre demnach respektlos.

Nichtsdestotrotz erscheint die Buddhafigur in diversen Kontexten und es lässt sich fragen, inwieweit aus buddhistischer Perspektive überhaupt eine Unterscheidung in aller Konsequenz zu treffen ist, denn abgesehen von eindeutiger Positionierung nach buddhistischem Verständnis (wie in einem buddhistischen Tempel) ist die Einordnung anderer Lokalisationen immer auch mehrdeutig.

Wann ist ein Ort profan? (Ab) wann ist er sakral? Ist die Anwesenheit der Buddhafigur als Momentum der Transformation ausreichend um den Status eines Ortes zu wandeln? Dann wäre eine Erscheinung der Buddhafigur im tatsächlich profanen Raum nur theoretisch denkbar, jedoch in der Praxis ein Paradox. Was folgernd bedeuten würde, dass eine Verehrung der Figur in jeder räumlichen Rahmung aus buddhistischer Perspektive nötig bleibt und wünschenswert wäre, die Figur aber durch sich selbst heraus aus buddhistischer Perspektive in dem Sinne nicht „profanisiert“ werden kann. Zudem sind dualistische Kategorien wie z.B. „sakral“ und „profan“, „Kultur“ und „Natur“

³⁰⁵ M.E. gibt es keine adäquate begriffliche Entsprechung in der deutschen Sprache

³⁰⁶ im Oxford Dictionary unter dem Begriff „Personhood“

keine festgeschriebenen endgültig definierten Größen. In der Betrachtung der Phänomene scheinen die Grenzen dieser vermeintlich starren Terme zu verschwimmen. Ein buddhistischer Altar im Schnellimbiss, eine Madonna an der Tankstelle, ein zenbuddhistischer Garten in einer Bankfiliale³⁰⁷ – alle diese (alltäglichen) Erscheinungsweisen verweisen auf die fließenden Übergänge der *vermeintlich* fixen Kategorien.

Generell treffen Dichotomien wie die Trennung zwischen Natur und Kultur in Kontexten westlicher Kulturen, möglicherweise zu, aber aus einer buddhistischer Perspektive (sowie u.a. auch aus einer hinduistischen) funktionieren sie nicht, ebenso wie viele andere (wissenschaftliche) Terme die sich dem Feld auf forschender Ebene nähern: „‘Culture’, ‘modernity’, ‘ritual and belief’, even ‘materiality’, are elitist terms and constructs that only partially bear resemblances to that which happens in the lived reality of religious practices and interactions. Different concepts are needed that addresses these ‘spaces in between’. Emerging alongside others, relationality is one such concept.“³⁰⁸

Dies muss auch in der Auseinandersetzung mit der Buddhafigur berücksichtigt werden. Ihre tatsächlichen Auftrittsorte sowie die phänomenale Realität bewegen sich häufig eben nicht in den klar umrandeten, konventionellen Kategorien, die Wissenschaft bietet. Zumindest ein (gleichberechtigtes) Nebeneinander vermeintlich gegensätzlicher begrifflicher Zuschreibungen muss in der Betrachtung von religiösen Objekten artikulierbar sein, um eine mehrperspektivische Untersuchung zu ermöglichen. Das konzeptionelle Modell der Deutigkeit bietet die Möglichkeit der Einlassung auf die Phänomene an.

Whitehead erprobt den Begriff der Relationalität am Beispiel des *Personen-Status* zweier verschiedener Madonnen im Hinblick auf ihr Interaktionspotential, die jeweils unterschiedliche religiöse Verehrungspraxis und das damit einhergehende Selbstverständnis. Den Begriff der Relationalität baut Whitehead auf den drei Säulen „Relationship, performances and the moment“³⁰⁹ auf. Er bezeichnet ein Geflecht oder ein Gefüge komplexer Beziehungen. Als Beispiel für eine Verwendung des Begriffs in der Theologie kann die Haltung Papst Benedikts XVI genannt werden, der Gott als ein *Sein*

³⁰⁷ Exemplarisch werden einige nicht-religiöse Auftrittsorte von Buddhafiguren in Teil IV der vorliegenden Arbeit näher betrachtet

³⁰⁸ Whitehead 2013 S.100

³⁰⁹ ebd.

in *Beziehung* verkündet.³¹⁰ Dies bedeutet, dass die Trinität – Vater, Sohn und Heiliger Geist – als zueinander relational betrachtet werden und sich die Erkenntnis Gottes durch den Menschen im Gefüge von Selbst-, Welt- und Gottesbeziehung vollzieht.

Analog dazu lässt sich auch die ‚Triakaya-Lehre‘ des Buddhismus anführen:³¹¹ Relationalität bezeichnet in der Theorie komplexer Systeme eine Vielzahl von miteinander vernetzten und interagierenden Teilen, Entitäten oder Agenten, die gemeinsam raumzeitliche Strukturen oder Muster bilden. Im Bereich der Kognitionswissenschaft liegt der Fokus auf der Annahme, dass diese Verbindungen und Beziehungsgefüge erst über Wahrnehmung und Erkennen entstehen und eingeordnet werden können.

Der Aspekt der Relationalität konzentriert sich auf den Moment, in dem ein Mensch in Verbindung mit einem Objekt tritt und dabei eine Interaktion stattfindet, die den Objekt-Status aufhebt oder als falschen Status per se enttarnt. Dieser Eintritt in oder von ‚Lebendigkeit‘ ist nur in der Interaktion erfahrbar. Was danach und davor mit oder in der Statue vor sich geht oder ob überhaupt davon die Rede sein kann, ist und bleibt unbekannt. Das bedeutet, dass jede Form von ‚Seins-Werdung‘ bzw. Ontologie ausschließlich in Momenten einer Verbindung, einer Interaktion erfahrbar sein kann. Der Status der Buddhafigur kann demnach der eines Subjekts sein (im Moment der Interaktion) ohne, dass die Figur für andere Betrachter oder zu anderen Zeiten jemals ihren Objektstatus verändert. Ihr Status ist *hybrid* – abhängig von den jeweiligen Zusammenhängen und den Betrachtenden können sich andere Aspekte ihrer Deutigkeit *offenbaren*.

Entsprechend kann die Figur potentiell auch in anderen Bereichen ‚lebendig‘ sein. Ihre Positionierung ist unter dem Aspekt der Relationalität irrelevant, sie ist demnach unabhängig von der räumlichen Umgebung und von Betrachtern oder eben keinen Betrachtern, da sie auch im Fall des ‚Alleinseins‘ ebenso das Potential der Relationalität besitzt und damit immer potentiell Subjekt und zumindest mehr als reines Objekt wäre.

An Orten, die eindeutig religiös sind, kommt es auch zu Begegnungen der Buddhafigur mit Betrachtern, die nicht buddhistisch sind und möglicherweise über keinerlei

³¹⁰ „In allem, was ist, ist in einer gewissen Weise der ‚Name‘ der Heiligsten Dreifaltigkeit eingeprägt, da das ganze Sein, bis hin zum letzten Teilchen, ein Sein in Beziehung ist. Und so wird der Gott erkennbar, der Beziehung ist, so wird letztlich die schöpferische Liebe erkennbar.“ Ansprache von Benedikt XVI am 8. Juni 2009 in Rom

³¹¹ siehe dazu auch Teil III Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit

buddhistische Vorbildung, Erfahrung oder Kenntnis verfügen. Tausende Touristen besichtigen buddhistische Stätten ohne den Buddhafiguren dort entsprechende Verehrung entgegenzubringen. Die Figur erscheint unbeteiligten, nicht buddhistischen Besuchern vielleicht ‚nur‘ als ein Zeitzeugnis, eine kunsthandwerkliche Besonderheit, ein Anschauungsbeispiel oder Studienobjekt einer fremden Kultur. Dies schließt aber nicht aus, dass es Personen gibt die sich durch die Anschauung der Buddhafigur ohne vorherige Auseinandersetzung mit dem Buddhismus, unterschiedlich stark angesprochen fühlen, so wie es weithin bekannte Phänomene im Kontext von Madonnen oder Ikonenschauen gibt, die durch Erweckungsmomente oder anderen wie auch immer gearteten Formen emotionaler Widerfahrnis gekennzeichnet sind. Diese Phänomene, die bei der Betrachtung von Bildnissen oder Statuen zu beobachten sind, sind unabhängig von der oder überhaupt einer bis dahin gelebten Religion der Person. Es handelt sich bei diesen emotionalen Begegnungen zwischen religiösem Objekt und Betrachter um Ausnahmesituationen, die sich meist in Form von plötzlicher, höchst emotionsgeladener Ergriffenheit zeigen. Im Rahmen des Maitreya Projects, der „Heart Shrine Relic Tour“, kam es zu zahlreichen mehr oder weniger stark ausgeprägten, unerwarteten und emotionalen Erlebnissen der Besucher, die sich (oftmals spontan) mit den Reliquien berühren ließen.³¹²

Eine Buddhafigur ist keine Reliquie, jedoch dient dieser gedankliche Exkurs zur Widerlegung der These, die Figur wäre in ihrem Wesen und Potential abhängig und variabel vom Betrachter (der praktizierender Buddhist sein müsste) oder vom Ort (der eindeutig religiös sein müsste). Ein entsprechender Raum oder Rahmen kann eine jeweilige optionale Deutung der Buddhafigur verstärken, jedoch aufheben kann sie weder ein nicht-religiöser Kontext noch die fehlende Kenntnis der Betrachter oder eine inadäquate Präsentation, da sie unmittelbar in ihrer Deutigkeit begründet ist.

4.1 Exkursorische Erprobung des Konzepts ‚Relationalität‘ an der Buddhafigur

Am Beispiel einer konkreten hölzernen Ganesha-Statue erörtert Whitehead ihr Konzept der Relationalität sowie die Frage nach ‚Lebendigkeit‘.³¹³ In Bezug auf eine konkrete Buddhafigur lässt sich eine Anwendung wie folgt erproben:

³¹² siehe den Film zum Projekt: https://www.youtube.com/watch?v=hi2GuABS_0M (letzter Aufruf 03.01.2018) von dem auch von „(...) Heilung“ und „Wunder“ die Rede ist

³¹³ vgl. Whitehead 2013 S.107 f.

Eine Buddhafigur steht auf einem Regal neben meinem Schreibtisch. Von Zeit zu Zeit stelle ich eine kleine Vase mit Blumen neben sie in das Regal. Diese Geste könnte man als Gabe oder Opferhandlung verstehen, auch wenn dies weder so impliziert ist noch ritualisiert erfolgt. Nach dem Prinzip der Relationalität nach Whitehead könnte man nun annehmen, dass diese Figur ab dem Moment, in dem ihr etwas geopfert oder in dem mit ihr gesprochen wird, ‚lebendig‘ wird. (Konsequenterweise wäre hier anzumerken, dass ich möglicherweise aus Sicht der Statue auch erst ab dem Moment der Opfergeste und dem damit einhergehenden Verhältnis lebendig werde.)

Die Figur steht nicht nur mit Betrachtenden in Aktion, auch eine Spannung zwischen dem Material mit seinen Eigenschaften³¹⁴ (in diesem Fall Ton³¹⁵) und einer religiösen *Identität*, der Gestalt des Buddha, wäre anzunehmen. Die Statue hat demnach unter diesen Aspekten einen hybriden Status: Sie ist teils Ton, teils ‚Buddha-Identität‘, teils Person in Interaktion mit mir, teils Person in Interaktion mit sich selbst (d.h. mit ihrer eigenen Materialität). Ton ist ein natürliches Material, das hauptsächlich aus feinkörnigen Mineralien besteht, das heißt, die Buddhastatue war, bevor sie Gestalt wurde, natürlicher Teil der Erde. Die Aspekte Erde, Ton und Mensch lassen sich verbinden: Der Ton wurde in eine Form gebracht, die sich als Buddhafigur deuten lässt und dadurch zu etwas transformierte, das in gewissen Kontexten als etwas Besonderes, Spezielles, gar Heiliges gehandelt wird. Die Erde, der Ton, aus der die Figur besteht, sowie die Erde die Anfang und Ende des Lebens bedeutet, formen aus buddhistischer Perspektive Teil des selben Gegenstands: Die Erde kann als Ursprung allen Seins verehrt werden, so wie Buddha als Erleuchteter, der den Kreislauf allen Seins erkannt und durchbrochen hat. verehrt werden kann.

Aufgrund meines spezifischen Umgang mit der Figur könnte ich annehmen, dass sie ‚außerhalb‘ meiner Interaktion mit ihr schläft oder meditiert, jedoch ist das eine reine Spekulation, eine Vermutung, es bleibt mir letztlich unbekannt. Auch die genaue Herkunft und die Entstehungsgeschichte, die Herkunft des Materials, das ‚Vorleben‘ als Mineralschicht in der Erde, verleiht der Figur eine einzigartige Biografie die mir vollkommen fremd bleibt. In diesem Fall, obgleich die ‚Buddhagestalt‘ gegenständlich zu deuten ist, wird deutlich, dass ‚das darüber Hinausführende‘, nach Whitehead

³¹⁴ siehe zur ‚Materialität‘ ausführlich auch Teil VI Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit

³¹⁵ Eine genaue Beschreibung der Materialität findet sich in Teil VI Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit.

‚Personhood‘ genannt, durch Akte und Verfahren wie persönliche Aneignung oder ritualisierte Weihungen erst entsteht.

Nach Smith ist das Ritual primär als eine Form von Aufmerksamkeit zu definieren,³¹⁶ was bedeutete, dass ‚Personhood‘ durch Akte von Aufmerksamkeit der Figur gegenüber erreicht werden kann bzw. zum Vorschein gebracht würde. Das hieße, dass das Potential, ‚mehr als ein Objekt zu sein‘, ‚Personhood‘ zu haben, der Figur sowohl wenn sie Teil oder Mittelpunkt eines Ritus ist, jedoch ebenso außerhalb dessen innewohnt. Das Ritual, die entsprechende Aufmerksamkeit, hebt die ohnehin vorhandene Potentialität ‚Personhood‘ nur besonders hervor und macht sie ggf. deutlicher sichtbar.³¹⁷ Wenn durch solche Aktionen eine Beziehung oder Verbindung eingegangen wird, werden die Kategorien und Grenzen, die Subjekt von Objekt oder das Profane vom Sakralen trennten, zu fließenden Konzepten innerhalb der jeweiligen Deutigkeit.³¹⁸

4.2 ‚Erkenntnis‘ als Moment von ‚Belebung‘

Wird die Buddhafigur als *religiöses* Objekt definiert, bedeutet dies auch die Figur als *lebendiges* Objekt zu denken. Dieses ‚Lebendig sein‘ ist nicht gleichzusetzen mit einer biologischen Form von Lebendigkeit, sondern mit Zuschreibungen von ‚Lebhaftigkeit‘ oder ‚Belebtheit‘, die sich in der Figur manifestiert und sie vom Status eines Objekts unterscheidet.

Der Kunsthistoriker David Freedberg vertritt die Position, dass alle (Ab-)Bilder ‚lebendig werden‘, sobald sie vom Betrachter *erkannt* werden.³¹⁹ Zusammengefasst bedeutet dies, dass der kognitive Prozess des Erkennens die Dinge und die (Ab-)Bilder zum Leben erweckt – eine These, die sich mit dem Bericht von Ho³²⁰ sinnfällig verknüpfen und nachvollziehen lässt. Im Augenblick eines Erkennens der Buddhafigur wird das bis dahin unbekannte oder unkonkrete Objekt zu einem bekannten und verehrungswürdigen Objekt. Das ‚Erkennen‘ fungiert als ein transformatorisches

³¹⁶ Jonathan Smith; „To Take Place.“; in: G. Harvey (Hrsg.); „Rituals and Religious Belief. A Reader.“; Routledge, London 2005 S.26-50

³¹⁷ vgl. Whitehead 2013 S.108

³¹⁸ Insofern kann jeder Versuch einer kompletten Darstellung des Phänomens immer nur bruchstückhaft sein – denn die jeweiligen ‚Begegnungen‘ sind in sich abgeschlossene Ereignisse, die sich nicht exakt wiederholen lassen. In Situationen der Interaktion mit der Figur ist es letztlich eben dieser Akt der Verbindung, der das (be-)lebende Moment definiert – durch Sprache, Aktion (Opfer, Gabe, etc.), Berührung oder ähnlichem

³¹⁹ David Freedberg; „The Power of Images.“; The University of Chicago Press, Chicago 1989

³²⁰ siehe Teil III Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit

Moment, das auf das Objekt einwirkt und angelegte Prozesse auslöst. Nicht nur – oder nicht ausschließlich – das Ritual (der Belegung, bspw. die Augenöffnung) dient als Verfahren der ‚Belegung‘ des Objektes, auch der sich permanent vollziehende Prozess des ‚Erkennens‘ führt demnach zu einer Aktivierung des Potentials in der Figur. Ein eindeutiges Setting mag die Offensichtlichkeit bzw. die Fähigkeit der Buddhafigur zur Interaktion besser oder schlechter zu Tage treten lassen. Trotzdem ist sie permanent in ihrer Deutigkeit verankert.

Die Begriffe ‚Repräsentation‘ oder ‚Symbol‘ sind nicht ausreichend, um die Statue in aller Gültigkeit zu erfassen, höchstens als Teil einer Annäherung tragen diese Kategorien. Indem der Figur geopfert oder mit ihr gesprochen wird, tritt sie in eine Beziehung ein und erweitert dadurch ihren Objektstatus. Dies ist entsprechend ihrer Deutigkeit unabhängig von jeglichen anderen Zuschreibungen: Sie kann gleichzeitig Dekoration, Symbol oder Repräsentation sein, doch können sie demnach Rituale oder Momente des Erkennens jederzeit und jederorts beleben und sie damit dem Status des reinen Objekts entheben.

5. Die ‚Drei-Körper-Lehre‘

Im Folgenden werden die wesentlichen Ideen der ‚Drei-Körper-Lehre‘, die im Mahayana und Vajrayana Buddhismus die Vorstellung des Buddha bestimmen, überblicksartig dargestellt.³²¹

Die unterschiedlichen Naturen des Buddha als historische Person, als überirdisch-transzendentes Wesen und als universale Idee einer absoluten *Buddhaheit*,³²² wurden durch das Konzept der ‚Triakaya‘, der ‚Drei-Körper-Lehre‘ miteinander verbunden. Die erste Fassung dieser Lehre wurde im 3. Jh. n. Chr. entwickelt, die endgültige Version entstand im 4. Jh. n. Chr. und fand durch die Lokottaravadins als eine doketische Buddha Interpretation Eingang in die Grundlehre des Mahayana-Buddhismus.³²³ Die ‚Drei-Körper-Lehre‘ beschreibt die Gleich- und Mehrzeitigkeit des Buddha-Prinzips:

Über den indisch-erbettlichen Buddha stehen Buddha-natur als indisch-erbettlich

feinstofflichen Natur, darüber wiederum steht das ‚Dharmaprinzip‘.³²⁴ Die Entwicklung von Konzeptionen des ‚Buddha-Wesens‘ bzw. der ‚Buddha-Natur‘ ist das Augenmerk buddhistischer (Lehr-)Betrachtung weniger (als vielleicht der westliche Blick) auf der Frage nach der Kategorisierung zwischen Mensch und Gott als auf den verschiedenen Erscheinungsformen, bzw. den verschiedenen Formen des Körpers (‚kaya‘). Die drei Buddha-Aspekte sind nach Realitätsgraden – in Umkehrung der weltlichen Perspektive, die die konkreteste Manifestation in Bezug auf Realität dem historischen Buddha zuerkennen würde – in einer Stufenordnung gefasst:

1. □ der ‚Dharmakaya‘: dem Körper der Lehre, in dem sich das Absolute oder der Ur-Buddha ‚Adi-buddha‘ verkörpert,
2. □ der ‚Sambhogakaya‘: dem Genuss-Körper, der die Gesamtheit der himmlischen und transzendenten Buddhas umfasst,
3. □ und der ‚Nirmanakaya‘: dem (künstlich) geschaffenen Leib, den die Buddhisten besitzen, die im Laufe der Zeit auf Erden auftreten oder aufgetreten sind.³²⁵

Diese Körper beziehen sich auf die Ebenen der Manifestation und haben eine, je nach Ebene, eigene Ikonographie. Die Buddha-Natur selbst wird innerhalb der Drei-Körper-Lehre durch den allumfassenden ‚Dharmakaya‘ beschrieben, der sich in geistiger Einheit

³²¹ Die Darstellung beschränkt sich bewusst auf den indischen und tibetischen Buddhismus.

³²² vgl. Hans Wolfgang Schumann; „Mahayana-Buddhismus. Das Große Fahrzeug über den Ozean des Leidens.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1995 S.137

³²³ vgl. Hans Wolfgang Schumann; „Buddhismus. Stifter, Schulen und Systeme.“ [1976]; Bassermann Verlag, München 2016 S.153

³²⁴ ebd.

³²⁵ vgl. Weber 1994 S.99

allen Existenzen definiert. Er steht für Leerheit und Einheit aller Phänomene. Für das menschliche Verständnis dieser in jedem Moment präsenten und allumfassenden Einheit der Existenz wird der Körper in drei Sektionen unterteilt. Sie sind nicht als getrennte Erscheinungen zu verstehen, sondern verkörpern vielmehr die verschiedenen Wirklichkeitsebenen *eines* erleuchteten Wesens.

Im Theravada-Buddhismus wird der Buddha, im Gegensatz zum doketischen Verständnis des Buddha im Mahayana-Buddhismus, ausschließlich als historische Person verehrt, als eben jener Prinz Siddhartha Gautama, der als der Erleuchtete Sakyamuni lehrend durch Nordindien wanderte. Hier liegt ein bedeutender Unterschied zum Mahayana-Buddhismus, in dem der Buddha in Form der Drei-Körper-Lehre und damit der historische Buddha als Projektion eines transzendenten Buddha gedacht wird. Im Theravada ist zwar auch die genannte Unterscheidung des materiellen und des ‚geistigen‘ Körpers bekannt, allerdings besteht diese Divergenz ohne eine metaphysische Ebene.³²⁶ Es wäre falsch, hier eine Entwicklung vom Theravada zum Mahayana-Körper-Prinzip nachzuzeichnen, denn es handelt sich um unterschiedliche Konzepte. So ist der ‚Manomayakaya‘ (des Theravada), der durch Meditation entstandene Körper, nicht mit dem ‚Sambhogakaya‘ (des Mahayana) gleichzusetzen. Der Unterschied liegt darin, dass die Buddhas des ‚Sambhogakaya‘ dem buddhistisch Religiösen in der Meditation sichtbar werden (können), während der ‚Manomayakaya‘ durch die Meditation des Buddha selbst aus seinem materiellen Körper hervortritt.

Im Mahayana und Vajrayana sind es die drei Körper, die unterschiedliche Verwirklichungsebenen darstellen: der ‚Dharmakaya‘, der ‚Sambhogakaya‘ und der ‚Nirmanakaya‘. Hier spielt der historische Buddha in seiner Körperlichkeit eine untergeordnete Rolle. Zentral ist der *Wahrheitskörper* (Dharmakaya), er macht „seine eigentliche Wirklichkeit aus“, ³²⁷ die rein geistig und in dem Sinne unpersönlich ist und mit der Idee des Absoluten gleichgesetzt wird. Die ‚Wirklichkeit des Buddha‘ wird so zu einer ‚Buddha-Wirklichkeit‘, die Buddha ist und die durch ihn *repräsentiert* wird. Im

³²⁶ Im Theravada-Buddhismus wird auch in drei Körper unterschieden:

- 1.□ der ‚Putikaya‘, der materielle „faulende Körper“
- 2.□ der ‚Manomayakaya‘, der durch Meditation hervorgerufene „geistgezeugte Körper“
- 3.□ der ‚Dhammakaya‘, der „Körper der Lehre“

Es kann im Theravada-Buddhismus jedoch nicht wie im Mahayana von einem konstanten Prinzip eines Drei-Körper-Kanons die Rede sein. Die Vorstellung des 1. und 3. Körpers wird im gesamten Pali-Kanon nur einmal erwähnt

³²⁷ Helmut Tauscher; „Die Buddha-Wirklichkeit in den späteren Formen des mahāyānistischen Buddhismus.“; in Perry Schmidt-Leukel; „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998 S.95

Vajrayana-Buddhismus hingegen *konstituiert* der Buddha, entsprechend der spezifischen Ontologie, eben jene Wirklichkeit.³²⁸ Der *dharmakaya* lässt sich systematisch noch einmal in zwei Aspekte unterscheiden: den Erkenntnisaspekt (,Jnanadharmakaya'), der die Allwissenheit des Buddha kennzeichnet und den Wesensaspekt (,Svabhavakaya'), der weiter in einen substantiellen und einen akzidentiellen Teil unterschieden wird, entsprechend der Leerheit aller Allwissenheit des Buddha und das Nirvana des Buddha.³²⁹ Helmut Tauscher verweist darauf, dass es sich offensichtlich um mehr als lediglich die historische Person Buddha handeln müsse, jedoch diese immer impliziert sei. Sie dient der Manifestation des Buddha in der Welt, um aufzuzeigen, dass und wie es möglich ist, dem ewigen Wiedergeburten-Kreislauf (,Samsara') zu enttrinnen.³³⁰ Im Mahayana- und Vajrayana-Buddhismus ist diese ,Buddha-Wirklichkeit' die einzig wahre und absolute Wirklichkeit, „als *Wirklichkeit der Welt* als ganzer“.³³¹ Die Erkenntnis dieser absoluten Wirklichkeit ist im Mahayana sowie im Vajrayana erlösungskonstituierend – eine *Erkenntnis* über den intellektuellen Prozess hinaus im Sinne einer ,gnoseologischen Verwirklichung'.³³²

Die Idee der Dreiteilung des Körpers steht analog zur buddhistischen Idee einer Dreiteilung der Welt – anschaulich gemacht bspw. im monumentalen Bauwerk Borobudur³³³ – in die ,Welt der Begierde' (,Kamadhatu'), die ,formhafte Welt' und die rein geistige ,formlose Welt'.³³⁴ Der ,Sambhogakaya', der ,Genuss-Körper', dient als Manifestation³³⁵ des ,Dharmakaya', der sich selbst, da er ohne jede Dualität ist, nicht vermitteln kann. Dieser Körper umfasst alle Darstellungen und Erscheinungsformen des Buddha, in denen er in allen verschiedenen Welten die Bodhisattvas lehrt. Er dient vorwiegend seinem *eigenen Zweck*, weswegen er eben ,Genuss-Körper' heißt: Er *genießt* die Wahrheit, die der Buddha erkannt hat und lehrt.³³⁶

Der ,Nirmanakaya', der ,Verwandlungskörper', ist der Körper, in dem sich der ,Dharmakaya' in der ,Welt der Begierde', der grobstofflichen Welt, manifestiert. Diese Manifestation ist nicht im Sinne von Epiphanie zu verstehen. Er manifestiert sich nicht aus sich selbst heraus:

³²⁸ vgl. ebd. S.95

³²⁹ ebd. S.99

³³⁰ vgl. ebd.

³³¹ ebd. (Hervorhebung ebd.)

³³² ebd. S.94

³³³ genauere Beschreibung siehe Teil II Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit

³³⁴ Tauscher 1998 S.96

³³⁵ neben dem ,nirmanakaya', dem ,Verwandlungskörper'

³³⁶ vgl. Tauscher 1998 S.99

„(...) Kraft des Gelübdes, alle Lebewesen zur Erleuchtung zu führen, welches ein Bodhisattva im früheren Leben abgelegt hat, manifestiert sich der *dharmakaya* dieses nunmehrigen Buddha – welcher allerdings nicht verschieden ist vom *dharmakaya* aller anderen Buddhas – als Verwandlungskörper in der Welt, wie etwa als der historische Buddha Sakyamuni.“³³⁷

Das bedeutet, dass der Buddha als Erscheinung in der Welt eigentlich kein bzw. nicht ausschließlich ein körperliches Wesen (im Sinne von Fleisch und Blut) ist, sondern primär ein magisches. Sein menschlicher Körper dient allein dem Zweck der Vermittlung. Allein der ‚Dharmakaya‘ formt das *Buddhawesen*, ist das zentrale Moment und die buddhistische Idee. Insofern wäre die anthropomorphe Darstellung des Buddha als (Kult-)Figur im intellektuellen Sinne ein Paradox und kann demnach nur als reine ‚didaktische‘ Hilfestellung für die Menschen verstanden werden. Allerdings ist dies hypothetische Trennung der Körper nur ein Gedankenspiel, denn die drei Körper sind prinzipiell als wesensgleich und nicht als unabhängig zu denkende Entitäten zu verstehen.

„Weiters sind diese drei Körper weder existent noch nichtexistent, und sie werden als weder miteinander identisch noch verschieden voneinander angenommen.“³³⁸

Die Idee einer Verkörperung der Lehre durch Buddha als Körper lässt sich anhand der buddhistischen Literatur nachzeichnen. So sagt der Buddha gemäß der Überlieferung:³³⁹

„Wer die Lehre sieht, (o Vakkali), der sieht mich. Wer mich sieht, (o Vakkali), der sieht die Lehre.“³⁴⁰

Oder auch:

„Die Lehre und die Ordensregel, die ich euch verkündet habe, (o Ananda), die seien nach meinem Tode der Lehrer.“³⁴¹

Nach dem Tod bzw. dem Eingang ins Paranirvana des Buddha, antwortet Ananda einem Brahmanen der nach dem neuen Führer des Ordens fragt, folgendermaßen:

„Wir sind nicht ohne Zuflucht, wir besitzen eine Zuflucht. Der *dhamma* ist unsere Zuflucht.“³⁴²

³³⁷ ebd. S.101 (Hervorhebungen ebd.)

³³⁸ zitiert nach Tauscher S.97 / Kayatrayavataramukha V.34

³³⁹ vgl. Weber 1994 S.100

³⁴⁰ SN 22,87,13 III S.120

³⁴¹ DN 16,6,1 II S.154

³⁴² vgl. Weber 1994 S.100

Der Begriff ‚Zuflucht‘ wird in vorangegangenen Texten mit dem Wort ‚Lehrer‘ verstanden. So lässt sich der Begriff ‚Zuflucht‘ analog zum Begriff ‚Lehrer‘ setzen und daher verweist Ananda auf die Führung des Ordens durch den ‚Dhamma‘ bzw. ‚Dharma‘. Das heißt, dass auch hier ein Ansatz für eine Argumentation des Buddha als zentrales Moment der Lehre und der Lehre in Buddha als ein untrennbares, in sich verbundenes Moment zu finden ist.³⁴³

Zur Frage nach dem Dargestellten, dem Körper und dem *Wesen* in der Abbildung der Buddhafigur, bildet der ‚Dharmakaya‘ einen entscheidenden Frageimpuls: Was bleibt vom Buddha nach dessen Tod? Denn warum wird eine (kultische) Verehrung überhaupt ausgeführt, wenn der Adressat dieser Ehrerbietung vollends verloschen ist? Gebete, Lobpreisungen – all dies kann ein Verloschener nicht mehr hören. Eine Antwort darauf geben einige buddhistische Schulen, die darauf verweisen, dass Buddha schon im Voraus bzw. vor seinem Tod die zu erwartenden Gaben und Gebete seiner Verehrer angenommen habe – ein überzeitliches Konzept, das im jetzigen und zukünftigen Agieren seine Einlösung findet.³⁴⁴

Festzuhalten ist, dass der ‚Dharmakaya‘ das konkrete Wesen des Buddha konstituiert. Das Phänomen Buddha wird als immateriell und unvergänglich verstanden, insofern bilden Reliquien im Buddhismus eine ambivalente Kategorie (im Grunde genau wie die Buddhafiguren selbst). Im Goldglanz-Sutra³⁴⁵ erklärt der Buddha selbst, warum es (eigentlich) keine Reliquien geben könne, obgleich es sie de facto gibt:

„Der Erhabene ist zwar der Vajra-Körper (=dharmakaya), doch zeigt er durch einen (magischen) Kunstgriff den Verwandlungskörper. Darum gibt es keine Reliquien des Buddha, nicht einmal so groß wie ein Senfkorn. Wenn der Erhabene nicht Körper von Fleisch und Blut ist, wie sollte es da Reliquien geben? – Nur um den Wesen zu helfen, nimmt er durch einen (magischen) Kunstgriff Gebeine an.“³⁴⁶

Reliquien haben, ebenso wie generell die *Dinge* und damit die Buddhafigur selbst, im Buddhismus eine ambivalente und spannungsreiche Position inne, die sich auf vielen Ebenen perspektivenreich betrachten und diskutieren lässt. Aus diesem Grund ist die Untersuchung der Buddhafigur facettenreich und in den jeweiligen Annäherungen unter

³⁴³ siehe zum Begriff ‚Dharma‘ ausführlicher Teil III Kapitel 1.2 der vorliegenden Arbeit.

³⁴⁴ vgl. Weber 1994 S.93

³⁴⁵ Suvarnaprabhasottama-Sutra

³⁴⁶ zitiert nach freier Modifikation von Tauscher 1998 S.102 (Hervorhebungen ebd.)

Umständen durchaus widersprüchlich. Dennoch lässt sich aufgrund der vorangegangenen Überlegungen folgern, dass die Buddhafigur aus buddhistischer Perspektive den Buddhismus im Sinne der Lehre, des ‚Dharma‘, verkörpert. Der Buddha-Körper in Darstellung als materialer Körper (‚Nirmanakaya‘), der als Prinzip auch nach seinem Verlöschen die Lehre beschreibt und damit alle drei Körper *verkörpert* – die Auflösung eines irdischen Körpers und eine damit einhergehende Verschmelzung der drei Juwelen, die sich zu einem untrennbaren Gesamtprinzip durch Anschauung und Verehrung der dargestellten Buddhafigur manifestieren. Der buddhistisch Religiöse verehrt demnach mit dem Kult um die Buddhastatue nicht (nur) einen Verstorbenen und Verloschenen, sondern *nimmt Zuflucht* zu einem abstrakten, körperlichen sowie nicht-körperlichen Prinzip des Buddhismus, das überzeitlich konzipiert und nicht konkret persönlich konzentriert ist.

Die körperliche Darstellung des Buddha hat sich durch die Zeit erhalten und als solche durchgesetzt. Kein Symbol oder körperloses Objekt, das vom Verfall losgelöst wäre, sondern gerade der Inbegriff der Vergänglichkeit in Form des menschlichen *Körpers* wurde zum zentralen Symbol der buddhistischen Religion und Kultur. Dies führt zur Frage, *welcher* Körper durch eine Buddhafigur (in der konkreten Betrachtung einer Buddhafigur im ‚Dhyanamudra‘) *verkörpert* wird. Handelt es sich um den ‚Dharmakaya‘, den ‚Sambhogakaya‘ oder den ‚Nirmanakaya‘? Die Körper sind Teil eines hierarchischen, sich bedingenden Systems, das die Ebenen der Buddhaschaft darstellt. Entsprechend verfügte der historische Buddha Siddhartha Gautama über einen ‚Nirmanakaya‘, einen Manifestationskörper, um den Menschen die Lehre darzubringen. Er versteht sich aus buddhistischer Perspektive als ontischer Körper, im Gegensatz zu den anderen beiden ‚Kayas‘;³⁴⁷ Buddha nahm verschiedene feinstoffliche Gestaltformen an, um die Lehre an transzendente Wesen weiterzugeben. Diese Gestaltwandlung vollzieht sich der Trikaya-Lehre entsprechend dann in Form des ‚Sambhogakaya‘. Dieser Körper ist nicht stofflicher Natur und kann somit nicht von Menschen wahrgenommen werden. Insofern kann dieser ‚Kaya‘ als abgebildeter Körper in der konkreten Darstellung zumindest eher als unwahrscheinlich angenommen werden. Er versteht sich als direkte Emanation des ‚Dharmakayas‘, der als höchste und

³⁴⁷ Im Dighanikaya 22 Mahasatipatthana-Suttana / „Das große Lehrgespräch über die Grundzüge des Bewusstseins“ der kanonischen Pali-Literatur ist beschrieben, dass der ‚Nirmanakaya‘ des Buddha aus buddhistischer Sicht ontisch ist; er hat (auch) einen *menschlichen* und damit *unreinen* und vergänglichen Körper, aber ist sich dessen sowie aller Regungen stets genau bewusst. Hier ist das gesamte Spektrum um die ‚Körperlichkeit‘ des Buddha und entsprechend der Mönche beschrieben.

überzeitliche Verkörperung sowohl voraussetzend wie folgernd die beiden anderen Körper beinhaltet. Er wäre demnach zwangsläufig auch immer dann mit dargestellt, wenn es sich um das Abbild des Buddha in Gestalt seines ‚Nirmanakayas‘ handelte.

Insofern lässt sich die Frage nach dem dargestellten Körper anhand der Bedingtheit der Körper in der Drei-Körper-Lehre beantworten. Auch wenn sich die Körper durchaus voneinander getrennt betrachten und analysieren lassen, gilt dies ausschließlich für theoretische Formen der Betrachtung. In der konkreten Buddhafigur, die aufgrund ihrer materialen Dinghaftigkeit Verkörperung und damit der ‚Nirmanakaya‘ ist, lassen sich die Körper letztendlich nicht voneinander getrennt denken. Durch die besonderen Merkmale gekennzeichnet und im konkreten Mudra positioniert, zeigt sich in der Buddhafigur aus buddhistischer Perspektive unmittelbar die Gesamtheit der Trikaya und damit sinnbildlich die Lehre des Buddhismus.

Im Hinblick auf die Darstellung lässt sich analog zur Buddhafigur die Dreifaltigkeit im Christentum betrachten. Auch dort manifestiert sich das ‚göttliche Prinzip‘ in drei ‚Körpern‘: „die Heiligste Dreifaltigkeit, wie sie uns Jesus zu verstehen gegeben hat. Er hat uns offenbart, dass Gott ‚nicht in der Einzigkeit einer Person, sondern in den drei Personen des einen göttlichen Wesens‘ (Präfation) die Liebe ist. Die Dreifaltigkeit ist Schöpfer und barmherziger Vater; sie ist der eingeborene Sohn, ewige fleischgewordene Weisheit, gestorben und auferstanden für uns; und schließlich ist sie der Heilige Geist, der alle, den Kosmos und die Geschichte, zur abschließenden Vereinigung hin bewegt. Drei Personen, die ein Gott sind, denn der Vater ist Liebe, der Sohn ist Liebe und der Heilige Geist ist Liebe.“³⁴⁸

Auch hier stellen sich folgende Fragen: Was zeigt sich in der Darstellung eines Kruzifixes? Ist Jesus Christus dargestellt, der Heilige Geist oder Gott? Ist in der Darstellung von Jesus Christus nicht auch immer eine Gottes Dar- oder Vorstellung immanent? Lässt sich das trennen? Oder ist es, analog zur buddhistischen Trikaya-Lehre, vielmehr ebenso gleichzeitig zu denken?

Ebenso wie Siddhartha Gautama ist Jesus Christus in Anteilen eine historische Person in menschlicher Gestalt. *Gleichzeitig* sind beide darüber hinaus transzendente, übermenschliche Wesen, Gottes Sohn und der Buddha in der unendlichen Abfolge der Buddhas. Beide haben einen anthropomorphen Körper, der sowohl als Person als auch

³⁴⁸ Papst Benedikt XVI., am Dreifaltigkeitssonntag, 8. Juni 2009 in Rom; www.zenit.org (letzter Aufruf 03.01.2018)

als Teil ihrer jeweiligen Lehre (Jesus Christus als Körper / der ‚Nirmanakaya‘ in Gestalt Siddhartha Gautamas) einen transzendenten Körper (der Heilige Geist³⁴⁹ / der ‚Sambhogakaya‘) und übergeordnet eine absolute Idee (Gott / der ‚Dharmakaya‘) besitzen. Durch ihre Unterscheidung und ihre gleichzeitige Untrennbarkeit ist die Dreifaltigkeit ein Konzept, das sich als Grundidee mit der Trikaya-Lehre vergleichen lässt. Eine analoge Betrachtung des Christentums und der Aspekte seiner materialen Religion ist entsprechend möglich³⁵⁰ und würde sich ebenso über alle drei Körper bedingen: Sie können theoretisch unabhängig voneinander gedacht werden. Sobald jedoch eine Materialisierung in Form von Darstellung erfolgt lassen sie sich nicht mehr voneinander trennen.³⁵¹ Eine konfessionelle Unterscheidung lässt sich unter diesem Gesichtspunkt ebenso analog zu der Ausrichtung der unterschiedlichen Schulen überlegen – der Katholizismus gleicht in seiner Praxis eher dem Mahayana-Buddhismus, der Protestantismus hingegen eher dem Theravada oder dem Zen Buddhismus, zumindest was den Umgang mit Materialität betrifft. Die Schrift als Teil materialer Religion bliebe in dieser Überlegung allerdings ausgeklammert.

³⁴⁹ Jesus ist Mensch geworden durch den Heiligen Geist; er ist *Träger* des Heiligen Geistes

³⁵⁰ siehe dazu auch Teil III Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit zur Transsubstantiationslehre

³⁵¹ Diese Erkenntnis verweist auf die Fähigkeit einer phänomenologischen Betrachtungsweise: Im konkreten Phänomen wird sichtbar bzw. bildet sich ab, was sich dazu im Gegensatz in der Theorie nicht in dieser Eindeutigkeit und Prägnanz denken lässt. *Es zeigt sich.*

6. Präsenz und Re-präsenz

Bezogen auf die Buddhafigur und andere religiöse Objekte (wie bspw. Madonnen) sind die Begrifflichkeiten ‚Repräsentation‘ und ‚Verkörperung‘ sowohl in Dualität als auch in ihrer gleichzeitigen Offenheit zentral. Die Unterscheidung der Begriffe ist im Besonderen für die Betrachtung der Figur unter dem Aspekt von Religion elementar: ‚Verkörperung‘ bezeichnet den Zustand eines Objektes in der Annahme, dass ein *überweltliches Wesen* ihr innewohnt. In diesem Fall wird eine Anwesenheit des verehrungswürdigen Gottes, einer Göttin oder eines Geistes in der Figur angenommen.

Im Fall der ‚Repräsentation‘ liegen die Dinge deutlich anders: Die Statue repräsentiert indem sie auf die Gottheit verweist, die selbst in einem transzendenten, vergeistigten Zustand existiert. Die Unterscheidung nach Whitehead in die Kategorien transzendente Materialität und immanenten Materialität ist daher sinnfällig.³⁵²

Unter ‚Verkörperung‘ wird verstanden, dass die Statue als eine Form der ‚Vera Ikon‘³⁵³ (teilweise) mit der verehrten Gottheit gleichgesetzt wird. Als eine Kategorie zwischen reiner Repräsentation und Verkörperung fungiert das ‚Abbild‘. Hier besteht eine *Abbild-Beziehung* zwischen der verehrten Gottheit und der Statue, was sich durch Salbung, Einkleidung und Opferbringung manifestiert. Die Unterschiedlichkeit und zwangsläufige Gegensätzlichkeit der Terme ‚transzendente‘ und ‚immanente Materialität‘ wird im Christentum sowohl in Bezug auf die Transsubstitutionslehre als auch in der Diskussion um Ikonen besonders deutlich. Auch im Buddhismus gibt es keine universelle Einigkeit zwischen den verschiedenen Schulen zum Umgang mit bzw. zur Einordnung von Buddhafiguren in die religiösen Praxis, sowie zu den jeweiligen Erscheinungsweisen in profanen (und nicht-buddhistischen) Räumen. Ähnlich wie im Christentum ist dies auf die Unterschiedlichkeit der verschiedenen Schulrichtungen im Buddhismus zurückzuführen, die auch in dieser Hinsicht durchaus stark divergieren können.³⁵⁴

³⁵² Whitehead 2013 S.1-21

³⁵³ Der Begriff *Vera Ikon* (von lat. vera, „wahr“ und griech. εἰκὼν, „Bild“) wird angeführt im Verständnis eines ‚Achiropítion‘, eines Kultbildes, das nicht von Menschenhand geschaffen, sondern von Gott geschenkt ist. Beispiel dafür sind das Schweißtuch der Veronika (vgl. hier im Namen Veronika den Verweis auf ‚Vera Ikon‘), das Turiner Grabtuch sowie die Abgar- und Lukasbilder

³⁵⁴ Exemplarisch sei hier auf die elementare Unterschiedlichkeit zwischen Zen- und dem Tibetischen Buddhismus verwiesen.

Am Beispiel der berühmten und von Pilgern stark frequentierten Statue der Madonna von Rocamadour führt Freedberg in die Thematik ‚The God in the Image‘ ein.³⁵⁵ Diese Madonnenfigur, die in einer relativ kleinen und schlichten Kapelle steht, ist an sich recht unscheinbar. Dennoch strömen Pilger tagtäglich zu der sogenannten ‚schwarzen Muttergottes‘, um sie zu ehren, anzubeten und um Hilfe oder Heilung zu bitten.³⁵⁶ Freedberg stellt anhand dieser Madonnenfigur die Frage zu Diskussion, wie sich Präsenz und Repräsentation zueinander verhalten und was daraus resultierend zum Glauben oder zur Überzeugung führen kann, dass die Heilige Muttergottes in der Figur bzw. die Figur selbst ist.³⁵⁷ Zunächst, so stellt Freedberg fest, sei festzuhalten, dass niemand, so lange er/sie nicht an die Muttergottes glaube, glauben würde, dass sie *in* der – oder gar die Statue selbst sei. Sofern aber an die Muttergottes generell geglaubt würde, entstünde der Wunsch, *sie wäre* da. Und mit dieser von Wunsch und Sehnsucht aufgeladenen Konzentration führe die Betrachtung der Figur, die Fokussierung auf das *Re-präsentierte* zum *Präsenten*.³⁵⁸ Somit sei die Muttergottes buchstäblich *re-präsent*.³⁵⁹ Das Moment der Verschiebung von Repräsentation zu Präsentation sei entscheidend; die Verschiebung vom Sehen eines Symbols in der Figur der Muttergottes hin zum Erkennen ihrer selbst.³⁶⁰ Die Frage nach der Inhärenz einer religiösen Figur erörtert Freedberg anhand einer Geschichte aus dem Leben des Patriarchen von Konstantinopel, Johannes IV. Hier ‚heilt‘ eine Muttergottesfigur einen Kranken, obwohl es sich nicht um eine Figur mit entsprechender Weihe des Patriarchen selbst, sondern im Grunde nur um eine Art Platzhalter handelt. Es war nicht die heilige Muttergottes die hinabgestiegen war um die Heilung zu bewirken. Es war nicht einmal das entsprechend geweihte Abbild durch den Patriarchen übergeben worden, sondern – und deshalb kann die Muttergottes auch nicht in der Figur gewesen sein – es war die Muttergottesfigur, die das Wunder der Heilung vollbracht hat. Das Wunder wurde durch die Muttergottes – repräsentiert im Abbild – vollbracht. Ist dieses Wunder dann der

³⁵⁵ Freedberg 1989 S.27 ff.

³⁵⁶ Im Schnitt kommen im Jahr etwa 1 Million Besucher in die Kapelle; siehe <http://rocamadour.eu/event/Retropectivejubile.pdf> (letzter Aufruf 03.01.2018).

³⁵⁷ In Bezug auf die Buddhafigur ergeben sich ebenjene Fragen

³⁵⁸ vgl. Freedberg 1989 S.28

³⁵⁹ Kuno Lorenz fasst den Begriff der Repräsentation semiotisch-minimalistisch „als Möglichkeit überhaupt erkennen zu können, was Zeichen bezeichnen. Dieses Was kann in Anlehnung an das bereits Gesagte gestalthaft und situativ verstanden werden.“ (vgl. Kuno Lorenz; „Sinnliche Erkenntnis als Kunst und begriffliche Erkenntnis als Wissenschaft.“; in ‚Philosophie in Literatur‘, Christian Schildknecht (Hrsg.); Frankfurt am Main 1996 S.63 / zitiert nach Volkmar Mühleis; „Ein Kind lässt einen Stein übers Wasser springen. Zu Entstehungsweisen von Kunst.“; Wilhelm Fink Verlag 2011 S.27)

³⁶⁰ vgl. ebd.

Form oder Materialität der Figur zuzuschreiben? Ist nur dieser spezielle Figurentypus dazu befähigt oder nur, wenn die Figur entsprechenden Vorschriften gemäß platziert und behandelt wird? Wenn dem so wäre, geht das Geschehen stark von der Figur und weniger von der Muttergottes aus. Wobei dann natürlich anzumerken ist, dass die Figur überhaupt nur auf Basis von und als Kopie oder Interpretation des Prototyps existiert. Und so wäre es wieder die Muttergottes ‚selbst‘, die in letzter Instanz im Zusammenspiel mit der Figur aktiv wirkt.³⁶¹ Die Vorstellung, dass das durch eine Figur repräsentiert wird, wirklich präsent ist, versteht sich möglicherweise weniger, als dass die Körper *präsent sind*, sondern mehr *als ob sie präsent* wären. Hier gilt es zwischen metaphorischem und metonymischem Verständnis zu unterscheiden. Angenommen, dass das was durch eine Figur repräsentiert wird, in der Tat als präsent zu verstehen wäre – würde dann nicht der Glaube vom Bewusstsein geschwächt, dass das Abbild nur Symbol dessen ist, was es repräsentiert?³⁶²

Diese Überlegungen führen in eine nähere Betrachtung und Bestimmung dessen, was die Buddhafigur eigentlich re-präsent-ieren könnte. Von den drei Juwelen des Buddhismus, ‚Buddha, Dharma und Sangha‘ zu denen der Religiöse Zuflucht sucht, sind zwei selbsterklärend und *eindeutig*: die Gemeinschaft (‚Sangha‘) und die Lehre (‚Dharma‘). Was konkret der Begriff ‚Buddha‘ bezeichnet ist weniger offensichtlich. Geht es um den Religionsstifter, den historischen Buddha Siddharta Gautama? Wohl nicht – zumindest nicht ausschließlich und aus der Sicht jeder buddhistischen Schule. Einerseits gibt es viele verschiedene Buddhas und andererseits ist der Buddhismus nicht in diesem Sinne personenbezogen ausgelegt. Es könnte um den Aspekt einer Unversiegbarkeit des Buddhismus gehen – der Buddha in seiner unendlichen Form der Wiedergeburten und Auflösung jeglichen Leidens in Erleuchtung, in Zukunft und Vergangenheit gleichermaßen im ‚Jetzt‘ –, der als ‚Idee‘ oder als eine ‚Umschließung von Allem‘ funktioniert.

„Der Buddha ist somit im Buddhismus in genau jenem Sinne ohne Bedeutung, in dem es auch die buddhistische Lehre ist. Beide verlieren ihre Bedeutung angesichts jener Wirklichkeit, auf die sie verweisen. Aber genau in diesem Verweischarakter liegt

³⁶¹ vgl. ebd. S.29 f.

³⁶² vgl. ebd. S.30

zugleich die unverzichtbare Bedeutung von beidem Lehre *und* Buddha.“³⁶³ So beschreibt Schmidt-Leukel die Figur Buddha und verweist damit auf den Text:

„Wenn man die Lehre sieht, so sieht man mich, und wenn man mich sieht, so sieht man die Lehre.“³⁶⁴

Doch wenn eine Figur Buddha darstellt, was wird dann konkret dargestellt? Der ‚Dharma‘? Der historische Mensch Siddharta Gautama, das Nirvana oder der Kosmos Buddha? Was genau wird in der Abbildung vergegenständlicht? Welcher Körper wird gemäß der ‚Trikaya‘ Lehre sichtbar? Und sind Darstellungen des Buddha in Episoden die sich vor seiner Erleuchtung zugetragen haben, in denen Buddha als Affenkönig oder anderes Tier auftritt, nicht streng genommen *auch* Buddhadarstellungen? Was zeigt die buddhistische Ikonographie, die sich zunächst völlig vor einer anthropomorphen Abbildung des Buddha scheute, ihn dann zunächst symbolisch und später auch in figürlicher Gestalt abbildete? Handelt es sich gar um eine *Deifizierung* des Buddha durch den Prozess des Abbildens? Wurde er vom ‚bloßen Menschen‘ durch den praktizierten Bilderkult zum Gott erhoben, wie Schmidt-Leukel fragt?³⁶⁵ Daraus ließe sich folgern, dass der Buddha erst *durch* die Abbildungen zu dem wurde, als was er heute gilt und diese Gewichtung im Buddhismus erhielt.³⁶⁶

³⁶³ Schmidt-Leukel 1998 S.9

³⁶⁴ SN 22,87,13 III S.120

³⁶⁵ Schmidt-Leukel 1998 S.14

³⁶⁶ vgl. ebd.

7. Die Titel des Buddha

Ausgehend von den buddhistischen Texten vermag die Untersuchung der Figur, in der Annahme, dass sie Buddha darstellt, weitere Hinweise auf die Frage nach dem Dargestellten bringen. Über buddhistische Betitelungen, die das Wesen und die Eigenschaften des Buddha beschreiben und hervorheben sollen, eröffnen sich weiterführende Perspektiven zu dieser Fragestellung. Die Religionswissenschaftlerin Claudia Weber hat im Rahmen ihrer Dissertation „Wesen und Eigenschaften des Buddha in der Tradition des Hinayana-Buddhismus“³⁶⁷ eine genaue Sichtung der buddhistischen Literatur vorgenommen und diese besonders im Hinblick auf eine Gegenüberstellung mit christlichen Vorstellungen von Gott sowie der Christologie untersucht.

Die Herausarbeitung und Übersetzung der mannigfaltigen Titel des Buddhas bieten einen Zugang der Annäherung an das ‚Buddha Wesen‘. Zur Frage nach dem ‚Wesen‘ gibt die „Buddhanusmrti“, die Betrachtung des Buddha, die im Pali-Kanon und im Sanskrit-Kanon zu finden ist, folgende Auskunft:³⁶⁸

Der Erhabene ist (ein Vollendeter), ein Heiliger, ein vollkommen Erleuchteter, mit Wissen und gutem Benehmen versehen, einer, der auf gutem Wege geht, ein Weltenkenner, der allerhöchste (Wagen-)Lenker von dem, was im Menschen behämt werden muss, der Lehrer der Götter und Menschen, der Erleuchtete, der Erhabene.

Dieser Text beinhaltet einige Beinamen und Titel des Buddha, die eine Näherung an sein ‚Sein‘ erlauben. Diese lassen sich in zwei Unterkategorien aufteilen:³⁶⁹

Kategorie I – *Titel mit menschlichem Bezug*³⁷⁰

Weltenkenner / Wagenlenker / Lehrer / Erlöster / Sieger / Wissender / Helfer / Anführer / Held / mit gutem Wissen / gutem Benehmen / auf gutem Wege gehend / Arzt

Eine Steigerung in Superlativen wird den Titeln meist zugefügt und es gibt zahlreiche unterschiedliche Kombinationen der Betitelungen miteinander.

³⁶⁷ Weber 1994

³⁶⁸ CPS 27a,16

³⁶⁹ In die Kategorisierung habe ich weitere exemplarische Betitelungen eingefügt, die ich aus den buddhistischen Texten und besonders der übersetzenden und forschenden Arbeit Claudia Webers übernehme. Die vorliegende Arbeit ist nicht primär sprachwissenschaftlich ausgerichtet und daher würde eine Herleitung aller Titel den Rahmen der Arbeit übersteigen. Hier sollen die häufigsten und geläufigsten Titel einen Überblick bieten; eine komplette Auflistung und Vertiefung führt an der Fragestellung vorbei.

³⁷⁰ aus dem MAV, MAP, MPP, MPS (Übersetzung nach Weber 1994/1999)

Kategorie II – Titel mit übermenschlichem Bezug³⁷¹

Erhabener / Vollendeter / Heiliger / vollkommen Erleuchteter / Erleuchteter / höchstes Wesen in der Welt / Zaubermächtiger / Gott (unter Menschen und unter Göttern)

7.1 Namen des Buddha

Eine weitere Bezeichnung des Buddha ist sein persönlicher Name bzw. sein Familienname; Siddhartha (sanskrit) / Siddhattha (pali) lässt sich mit „der sein Ziel erreicht hat“ übersetzen.

Bei den Familiennamen gilt es nach den jati- und den gotra- Bezeichnungen zu unterscheiden: Sakiya, Sakya, Sakka – daraus leitet sich z.B. Sakya-muni ab, was soviel bedeutet wie „Weiser oder Löwe oder (Männer)stier aus dem Geschlecht Sakya-s.“³⁷²

Das *gotra* des Buddha wird mit Gotama (p) oder Gautama (s) angegeben. Von Angehörigen anderer Religionen wird der Buddha oftmals als Asket Gautama angesprochen.³⁷³

Die im Westen häufige Bezeichnung Sakyamunis als „Buddha“ („der Erwachte / der Erleuchtete“) ist in den buddhistischen Texten nicht die häufigste. Der Buddha trägt seinen Titel erst ab dem Zeitpunkt seiner Erleuchtung. Davor spricht man vom bodhisatta (p) / bodhisattva (s), was soviel bedeutet wie: „ein Wesen, (dessen Ziel) die Erleuchtung ist“. ³⁷⁴ Die übliche Bezeichnung im buddhistischen Kanon ist „bhagava(n)t“ was ins Deutsche meist mit „der Erhabene“ übersetzt wird. Der Buddha nennt sich selbst „tathagata“. (Dieser Begriff wird allerdings, genau wie „Buddha“, erst nach der Erleuchtung gebraucht). Die genaue Bedeutung ist unklar. Übersetzt wird der Begriff als „der (den Pfad) so gegangen (oder so gekommen) ist (wie die früheren Buddhas)“.

„Arhat“ bezeichnet nicht ausschließlich den Buddha, sondern auch seine Schüler, die Erleuchtung erlangt haben.

Nach der Übersicht der Betitelungen lässt sich zusammenfassend festhalten: Buddha ist ein Wesen,³⁷⁵ das sowohl durch die besten Eigenschaften menschlicher Art als auch

³⁷¹ ebd.

³⁷² vgl. Weber 1994 S.8

³⁷³ ebd.

³⁷⁴ ebd.

³⁷⁵ Ich übernehme den Begriff ‚Wesen‘ nach und im Sinne von Weber 1994.

durch übermenschliche Fähigkeiten und Wesenheiten gekennzeichnet ist. Es handelt sich bei Buddha um ein Wesen mit menschlichen Anteilen. Dies wird durch die Zuschreibung menschlicher Eigenschaften sowie durch die Familiennamen deutlich. Beachtenswert ist die Veränderung der Betitelungen vor bzw. nach der Erleuchtung. So ist das Buddha-Wesen als ‚Buddha-Bezeichnung‘ genaugenommen erst nach der Erleuchtung verwirklicht. Jedoch ist die Buddha-Natur überzeitlicher Teil des Wesens und damit im Grunde als Möglichkeit immer präsent.

7.2 Menschliche (idealisierte) Eigenschaften (Kategorie I)

Dass es sich bei Buddha zumindest äußerlich um einen weitgehend menschlichen Körper handelt wird in den buddhistischen Texten mehrfach deutlich. So leidet der Buddha unter Schmerzen und dem Verfall des Körpers³⁷⁶ und stirbt bzw. geht in das Paranirvana ein, nachdem er einer Lebensmittelvergiftung erlag. Er weiß sich gegen seine körperlichen Unpässlichkeiten zu helfen,³⁷⁷ allerdings erfolgt auch dies mit ganz menschlichen Verfahrensweisen. Er setzt keinerlei Wunderkraft o.ä. ein. Obgleich das Buddha-Wesen übermenschliche Fähigkeiten besitzt durchlebt er den (menschlichen) körperlichen Verfall, dies kann demnach als eine bewusste Aktion verstanden werden, denn Buddha betont, er könne sein Leben unendlich weit verlängern. Die Überlegung liegt nahe, die Tatsache, dass Buddha seinen eigenen Körper nach der menschlichen Natur verfallen lässt, als Zeichen bzw. Symbol für die Vergänglichkeit allen Seins zu deuten. Ein Beispiel einer recht menschlichen Gefühlswelt des Buddha zeigt der „Lehrtext über Angst und Grauen“ aus dem Bhayabherava-Sutta auf. Es handelt sich um eine Episode vor der Erleuchtung des Buddha, also noch während seiner Bodhisattva-Existenz, während der er als Asket durch die Wälder zieht und in Einsamkeit meditiert. Sie schildert wie der Buddha Gefühle von Angst und Aberglaube verspürt:

„Nun dachte ich: Wie wäre es, wenn ich in einer der verrufenen Nächte bei Neumond oder Halbmond an unheimlichen Grabsteinen in einem Park oder in einem Walde unter einem Baum mein Lager aufschlüge, um zu erproben, was Angst und Grauen ist? Das tat ich dann, und wenn nun eine Gazelle herankam

³⁷⁶ Blähungen, Rückenschmerzen, Kraftlosigkeit (vgl. Weber 1994 S.31)

³⁷⁷ So isst Buddha gegen seine Blähungen eine gelbe Myrobalanenfrucht als Abführmittel (vgl. Weber 1994 S.32).

oder ein Pfau einen Ast abbrach oder der Wind Haufen von gefallenem Laub aufrührte, dann dachte ich, es kämen wohl Angst und Grauen.“³⁷⁸

Die Textstelle offenbart, dass sich der Buddha – obgleich er die Situation bewusst und gewollt wählte – im Dunkel des Waldes fürchtete. Dies steht in erheblicher Spannung zu seiner Funktion innerhalb des Buddhismus ein unfehlbarer Helfer in jeglichen Situationen von Angst und Gefahr zu sein. Natürlich geht die Episode weiter und der Buddha überwindet seine Gefühle der Angst indem er sich dieser bewusst stellt, nicht zurückweicht sondern sie zurückweist.

Auch der religiöse Topos, dass Buddha bereits vor dem Leben, in dem er Erleuchtung erfuhr und den Kreislauf des Lebens vollendete, um damit seine Buddha-Natur vollends zu verwirklichen, schon andere Leben als Tier und als Mensch lebte, verweist auf eine Form menschlicher Natur, denn dieser Wiedergeburtenskreislauf unterliegt dem Karman-Gesetz. Schlechte Dinge, die ihm sogar noch in seinem ‚letzten‘ Leben widerfahren, verweisen auf Verfehlungen in seinen früheren Existenzen. Diesen ist er bzw. liefert er sich aus, ohne sie mit Wunderkraft zu umgehen. Auch dies mag als Verweis auf die Unumgänglichkeit Karmans zu deuten sein, als eine bewusste Handlung Buddhas oder als gelebte Idee der Karman-Folge als Ideal.

Die Frage ob Buddha nach dem Tod bzw. dem Eingang ins Parinirvana endgültig erloschen ist und damit eine konkrete Verehrung und direkte Anbetung Buddha als Buddha-*Wesen* obsolet wäre lässt sich, zumindest mit einem westlichen Verständnis nur unzureichend nachvollziehen. So der westliche Leser den Vergleich des Todes von Buddha mit dem Verlöschen eines Feuers als Endpunkt verstehen mag, denn eine verloschene Flamme existiert nicht weiter, so versteht der indische Leser das Verlöschen des Feuers als ein weiteres Vorhandensein der Flamme im Äther, unsichtbar und unbeschreibbar.³⁷⁹ Die buddhistischen Texte bieten allerdings keine Grundlage für eine Aussage über die Existenz des Buddhas nach Eingang ins Parinirvana. Dies ist für die Betrachtung der Buddhafigur zentral. Der Buddha als Buddha-*Wesen* kann demnach nicht (ausschließlich) den Moment der Verehrung und Anbetung ausmachen.

³⁷⁸ vgl. Konrad Meising in Perry Schmidt-Leukel (Hrsg.); „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998 S.25 / Majjhimanikaya I 20,27-21,19, Übersetzung: Kurt Schmidt; „Buddhas Reden. Majjhimanikaya. Die Sammlung der mittleren Texte des buddhistischen Pali-Kanons.“; Werner Kristkeitz Verlag, Berlin 2003 S.24

³⁷⁹ vgl. Weber 1994 S.34

Im Aggi-Vacchagotta-Sutta (MN72=2,3,2, I S.483 ff.)³⁸⁰ lehnt der Buddha folgende Behauptungen seiner weitergehenden Existenz betreffend ab:

- 1.□ Der Vollendete existiert nach dem Tode.
- 2.□ Der Vollendete existiert nach dem Tode nicht.
- 3.□ Der Vollendete existiert und existiert nicht nach dem Tode.
- 4.□ Weder existiert der Vollendete nach dem Tode noch existiert er nicht.

Die von Weber zu diesem Thema untersuchten Texte des Theravada-Kanons sagen nichts über ein Weiterleben des Buddha nach Eingang ins Parinirvana. In späten Pali-Texten jedoch gibt es zumindest kleine Hinweise, die über ein Fortexistieren des Buddha nach dem endgültigen Verlöschen spekulieren lassen: So soll der eingesargte Körper des Buddha dem Abschied nehmenden Mönch Mahakasyapa die Füße entgegengestreckt haben.³⁸¹

Buddha selbst bezeichnet seinen Körper als unrein³⁸² und damit als menschlich oder zumindest *nicht-göttlich*. Im Pali-Kanon wird vom Mönch Vakkali berichtet, der den Wunsch hegte den Buddha einmal zu sehen und von ihm gescholten wurde:

„Genug Vakkali. Was soll der Wunsch, diesen verfaulten Körper zu sehen?“³⁸³

Die Kapitel, die sich mit der Geburtsgeschichte des Buddha beschäftigen, zeigen kein einstimmiges Bild. Im Theravada-Buddhismus gibt es Uneinigkeit über den Status der Reinheit des Buddha-Körpers bei der Geburt.

In der Annäherung an das *Wesen* des Buddha unter dem Aspekt menschlicher Eigenschaften stellt sich die Frage nach einer Unfehlbarkeit des Buddha. Hat er Schwächen, Fehler und Unzulänglichkeiten? Trotz Betitelung als „Allwissender“ und „Weiser“ scheint er nicht allwissend gewesen zu sein, zumindest nicht als Wesen vor der Erleuchtung, denn sonst hätte er ja den richtigen – den Mittleren Weg – zur Erleuchtung gewusst und sich nicht zunächst in extremer Askese geübt. Jedoch beging er diesen ‚Fehlengang‘ oder Umweg streng genommen eben als Bodhisattva und noch nicht als Buddha. Des Weiteren beschloss er als Buddha zunächst seine Lehre nicht zu verkünden – ein Entschluss, den er dann nach Aufforderung durch den Gott Brahma revidierte.

³⁸⁰ ebd.

³⁸¹ ebd. S.35

³⁸² vgl. Mahapakinirvana Sutra

³⁸³ Weber 1994 S.36

Zu den menschlichen Eigenschaften, die im Vorausgegangenen zunächst unter dem Aspekt der Schwächen betrachtet wurden, kommen weitere Eigenschaften, die durchaus auch menschlicher Natur sein können, allerdings stark überhöht und idealisiert in der Beschreibung des Buddha auftreten. Die körperlichen Merkmale, die in den 32 Merkmalen kanonisiert sind, beschreiben die zwar außergewöhnlich schöne und ebenmäßige Gestalt des Buddha, sind aber alle mehr oder weniger, idealisierter menschlicher Art.³⁸⁴ Dazu kommen noch weitere 80 Nebenmerkmale, auf die dies ebenso zutrifft. Die ‚Acht Gedanken eines großen Mannes‘ (‚mahapurisa-vitakka‘), die auch im Pali-Kanon zu finden sind, lassen sich genauso der Kategorie I, d.h. den menschlichen Eigenschaften, zurechnen. Weitere Punkte, wie beispielsweise sein Benehmen seinen Mitmenschen gegenüber oder sein großes Lehrtalent, gehören ebenfalls in Kategorie I.

Auch ohne auf alle einzelnen Stellen³⁸⁵ in den buddhistischen Texten einzugehen lässt sich konstatieren, dass der Buddha – als Bodhisattva und nach der Erleuchtung – ein Verhalten zeigt, das auch menschliche Züge trägt. Im Pali-Kanon klagen die Anhänger Buddha sogar in neun Punkten aufgrund eines ‚Fehlverhaltens‘ an.³⁸⁶ Dieser sowie alle anderen Kritikpunkte werden zwar durch Argumentation letztlich aufgelöst, jedoch bleiben sie als Hinweis für die Möglichkeit einer ‚Fehlbarkeit‘ des Buddha – sonst wären die Passagen nicht Teil des Kanons.

Im Mahavastu Avadana ist beschrieben, dass die Buddhas jederzeit *überweltlicher* Natur sind und sich mithilfe ihrer menschlichen Eigenschaften lediglich der Welt anpassen.³⁸⁷ Diese These sei in diesem Kontext erwähnt, wobei sie die generelle Kategorisierung der Eigenschaften nicht in Frage stellt, sondern einen Erklärungszugang anbietet der eine ‚Menschlichkeit‘ der Buddhas auf allen Ebenen negiert.

³⁸⁴ siehe zu den Merkmalen auch Teil II der vorliegenden Arbeit

³⁸⁵ siehe hierzu ausführlich Weber 1994 S.31 f.

³⁸⁶ z.B. weil der Buddha anstelle einer Eisen oder Tonschale eine Schale aus Stein benutzte

³⁸⁷ „Die Welterleuchter waschen ihre Füße, obwohl diese stets so rein sind wie Lotusblätter. Sie setzen sich in den Schatten, obwohl die Sonne sie nicht quält; sie essen Speise, obwohl sie keinen Hunger haben, um den Frommen Gelegenheit zu Almosenspende zu geben. Sie tragen Kleider, obwohl sie auch ohne diese stets bedeckt wären. Sie scheinen zu altern, obwohl sie es nicht tun. Wenn sie auch die Macht ihres Karma unterdrücken können, so lassen sie diese doch offenbar werden und verbergen ihre Wunderkraft. Obwohl sie nicht durch den Beischlaf von Mann und Frau ins Dasein gekommen sind, tun sie doch so, als ob sie Eltern hätten. Obwohl sie schon im Verlauf von Millionen von Weltaltern die volle Erkenntnis erreicht haben, geben sie sich doch den Anschein, als ob sie unwissend wären (und diese Erkenntnis erst erringen müssten). All dies geschieht in Anpassung an den Brauch der Welt.“ (Mahavastu I S.168 ff.)

Innerhalb der verschiedenen Schulen des Buddhismus gibt es divergierende Auslegungen und Lehrmeinungen zu diesem Thema. Zentral bleibt, dass die Frage nach einer vollkommenen Fehlerlosigkeit ein diskutiertes Thema ist. Es gilt festzuhalten, dass der Buddha nicht in allen Texten als allwissend angesehen und dargestellt wurde. Als Gegenpart zu den menschlichen Fehlbarkeiten und Schwächen die dem Buddha zugeschrieben wurden, kommen viele idealisierte menschliche Attribute. Diese können durchaus als außergewöhnlich betrachtet werden (insbesondere in der Häufung und Ausgeprägtheit), sie können jedoch alle auch auf Menschen zutreffen.

7.3 Übermenschliche Eigenschaften (Kategorie II)

Zu den zuvor genannten Eigenschaften menschlicher Art kommen auch solche, die nicht bei Menschen zu finden sind und daher hier unter der Überschrift ‚übermenschlich‘ gefasst werden sollen. Inwieweit sie göttlicher Natur sind, wird begrifflich nicht vertiefend diskutiert, daher wird der Term ‚göttlich‘ vermieden. Als Position eines ‚Göttlichen‘ innerhalb des Buddhismus wird auf die beschriebenen Eigenschaften der Devas zugegriffen. Einen Vergleich oder Ausgangspunkt des Göttlichen als christliches Prinzip zu setzen, verschöbe die Betrachtung zugunsten einer komparativen Fragestellung, die hier nicht angestrebt ist.

Da Buddha wie im vorangegangenen Abschnitt festgestellt wurde, zwar menschliche Eigenschaften und ‚Makel‘ besitzt aber doch kein Mensch ist, da ihn dazu noch weitere, nicht-menschliche Charakteristika bestimmen, gilt es zu untersuchen, ob Buddha ein ‚göttliches‘ Wesen ist. Wie ist sein Verhältnis zu den Devas? Sind sie mächtiger als Buddha? Ist überhaupt eine Hierarchie auszumachen oder wie steht Buddha zu ihnen?

Buddha teilt Fähigkeiten mit den Göttern. So kann er zum Beispiel Wunder vollbringen.³⁸⁸ Und auch äußerlich weisen sie Ähnlichkeiten auf: weder die Devas noch Buddha blinzeln mit den Augen. Buddha besitzt ein himmlisches Ohr und ein himmlisches Auge und auch die Götter besitzen ein solches Auge, jedoch ist Buddhas Auge überlegen.³⁸⁹ Eine weitere entscheidende Ähnlichkeit liegt im Strahlen des Buddha, das dem Strahlen der Götter gleicht. Dieses Strahlen wird in verschiedenen

³⁸⁸ Wobei dies keine explizit göttliche Fähigkeit ist. Auch Mönche können Wunder vollbringen wie das Wunder der Zauberkraft, des Gedankenlesens und der Überzeugungskraft.

³⁸⁹ vgl. Weber 1994 S.59

Momenten seines Lebens sichtbar: in der Meditation, natürlich in der Erleuchtung und auch in dem Moment des Eingehens ins Parinirvana. Zur Bestattung des Buddha wurden nicht die üblichen Totenriten vollzogen, sondern Riten, die auch für die Götter angewandt wurden: Zum Beispiel wurde der Scheiterhaufen rechts statt links umwandelt, die Zahl der Träger des Leichnams war gerade und nicht ungerade und das Sterbelager nach Norden ausgerichtet anstelle nach Süden. Dies stellt bspw. Gemeinsamkeiten zwischen den Devas und Buddha in Bezug auf Verehrungsweisen dar. Darüber hinaus gibt es auch Situationen in denen Buddha und die Götter gemeinsam handeln, etwa wenn sich Feuer durch die Macht der Götter und Buddha entzündet und erlischt.³⁹⁰

Die Devas lassen sich nicht mit der Vorstellung des christlichen Gottes vergleichen. Sie haben klar gezeichnete Schwächen und sind keinesfalls allwissend oder im Besitz einer Allmacht. Auch Buddha trägt wie bereits erwähnt zumindest ‚Züge von menschlichen Schwächen‘, er ist den Devas allerdings überlegen. Denn vor allem deren mangelnde Kenntnis der buddhistischen Lehre, die ihre Erlösungsfähigkeit stark eingeschränkt kennzeichnet sie als dem Buddha unterlegen. Die Betitelung ‚atideva‘ bzw. ‚devatideva‘³⁹¹ kennzeichnet diese Überlegenheit des Buddha gegenüber den Devas. Dazu schildern zahlreiche Geschichten Episoden zwischen Devas und Buddha die diese Positionierung eindeutig festigen. Die Götter sind letztlich auch Verehrer des Buddha, wodurch sie sich wiederum Verdienst um ihre Wiedergeburt sichern können.³⁹² Festzuhalten ist, dass Buddha – obwohl er Gemeinsamkeiten mit den Devas besitzt – selber kein Deva ist. Entscheidend ist die Verehrungswürdigkeit, die sie teilen, die beim Buddha aber als wesentlich stärker einzuordnen ist, da er eben selbst von den Devas verehrt wird.

Weder die Betitelungen der Kategorie I, menschlicher Art, noch die der Kategorie II, übermenschlicher / göttlicher Art, beschreiben den Buddha vollständig. Zudem lässt er sich in eine der beiden Kategorien einordnen. Es gibt Eigenschaften und Betitelungen die auf eine eigene sowie einzigartige Kategorie verweisen.

³⁹⁰ ebd. S.60

³⁹¹ = Übergott / Gott über den Göttern

³⁹² ebd. S.62

Die Buddhafigur lässt sich unter den einzelnen Aspekten durchaus als Teilaspekt der „Buddha-Idee“ betrachten. Das *Buddha Wesen* beinhaltet dazu jedoch noch Fähigkeiten und Zuschreibungen die außerhalb der Kategorien liegen. Diese sind:³⁹³

1. □ die vier Gewissheiten
2. □ vier Dinge, die ein Buddha nicht zu behüten braucht
3. □ drei Konzentrationen der Aufmerksamkeit
4. □ zehn magische Kräfte des Vollendeten
5. □ (vierzehn Arten des Wissens eines Buddha
6. □ achtzehn besondere Eigenschaften eines Buddhas)

Die beschriebenen speziellen Eigenschaften des Buddha stellen ihn als ein Wesen besonderer Art heraus, auch wenn er einige davon mit Göttern, Schülern, Mönchen und Menschen generell teilt. Was den Buddha von anderen Buddhas, z.B. jenen der (vier) edlen Wahrheiten, unterscheidet ist, dass er selber ohne die Hilfe anderer zu Erleuchtung gekommen ist und gleichzeitig die Fähigkeit besitzt, diese weiterzugeben.³⁹⁴ Trotzdem dem Buddha (vermeintliche) Schwächen und menschliche Züge und Arten zugeschrieben werden dienen diese letztlich im Weiteren dazu, die Lehre weiterzugeben oder auf Teile davon zu verweisen, wie bspw. Vergänglichkeit und Leiden. Buddha wird als (potentiell) allwissend³⁹⁵ und als allmächtig betrachtet, obgleich er vermeintlich dem Tod, Krankheit und dem Alter unterworfen ist – jedoch wird er als Zerstörer und Überwinder dieser (weltlichen) Kategorien verstanden. Buddha definiert eine völlig eigene Kategorie, die sich als solche teilweise aus bekannten und neuen sowie einzigartigen Parametern zusammensetzt. Sie beschreibt das Buddha-Wesen (im Sinne der Buddha-Idee), das demnach als Kern oder Impulszentrum des Buddhismus verstanden werden kann: als untrennbarer Impulsgeber und beständige Verstärkung der beiden anderen Juwelen ‚Dharma‘ und ‚Sangha‘ – Lehre und Gemeinschaft – oder als Kern, um den diese kreisen und sich speisen. Was dies für die Darstellung bedeuten kann wird damit offensichtlicher – es könnte sich um

³⁹³ ebd. S.65

³⁹⁴ ebd. S.74

³⁹⁵ Von potentieller statt tatsächlicher Allwissenheit spricht Buddha selber: „Es gibt keinen Asketen oder Brahmanen der alles auf einmal wissen kann oder alles auf einmal sehen kann. Diese Möglichkeit gibt es nicht.“ Das heißt: Das was Buddha wissen will, kann er wissen. Im Prinzip ist ein Erkennen jedes Gegenstandes möglich, es ist jedoch nicht möglich alle Dinge im gleichen Moment zu erkennen (vgl. Weber 1994 S.87).

einen permanenten Impuls der Idee und der Lehre des Buddhismus handeln, der sich in der Präsenz der Figur immerwährend ereignet.

IV. Die Buddhafigur in Kontexten von ‚Nicht-Religion‘ und ‚Nicht-Kunst‘

„Ein jedes Artefakt ist zugleich kommunikativ wie auch materiell, medial als auch phänomenal wirksam: Kommunikativität bezeichnet das Gestische, Formelle; Materialität das Stoffliche; Medialität das Verhältnis von Technik und Körper; Phänomenalität die Erscheinungsweise.“³⁹⁶



Abbildung 10: Eine Buddhafigur (im ‚Dhyanamudra‘) hier im Badezimmer als Ablage für Handtücher und Seife genutzt; ein fragmentarischer Buddhakopf befindet sich direkt über der Toilette³⁹⁷

³⁹⁶ Volkmar Mühleis; „Ein Kind lässt einen Stein übers Wasser springen. Zu Entstehungsweisen von Kunst.“; Wilhelm Fink Verlag 2011 S.17

³⁹⁷ Diese Abbildung ist Teil einer Werbung für Badgestaltung im Feng-Shui-Stil. Der Titel des Fotos auf der Website lautet: „Dunkle Wandfliesen in Kupfer-Optik im asiatischen Bad“. <https://deavita.com/badezimmer/asiatische-wandgestaltung-bad-feng-shui.html> (letzter Aufruf 03.01.2018)

1. Die Buddhafigur in Kontexten von Dekoration

Die Buddhafigur ist außerhalb einer eindeutig religiösen Kontextualisierung in Deutschland stark verbreitet. Als Mitbringsel aus dem Urlaub in einem buddhistisch geprägten Land oder als Massenprodukt aus dem heimischen Baumarkt lässt sich die Figur in Nähe und Ferne zu unterschiedlichsten Preisen und in verschiedensten Qualitäten erwerben. Deutsche Baumärkte³⁹⁸ bieten Buddhafiguren in vielfältigsten Ausführungen und Materialien an, sie füllen neben Gartenzwerge die Regale der Märkte in Abteilungen von Balkon- und Gartenbepflanzung sowie Bad- und Sanitäreinrichtungen. In den Katalogen und Werbeblättern der Baumärkte wird die Buddhafigur meist nicht konkret als solche betitelt: Bspw. führt ‚Bauhaus‘ sie unter der Kategorie „Gartenfiguren“. ³⁹⁹ Auch fragmentarische Buddhafiguren, wie Buddha-Köpfe, haben alle deutschen Baumarktketten im Angebot. Was evtl. lediglich als hübsches Dekorationsobjekt gedacht ist, erweist gleichzeitig Reminiszenz an koloniale Trophäen abgeschlagener Figuren, die nach Europa kamen und buddhistische Gefühle stark verletzen. ⁴⁰⁰

Die Buddhafigur ist in diversen nicht-religiösen Kontexten zu finden: in Arztpraxen ebenso wie in Saunalandschaften, in Restaurants wie Nagelstudios, in Schrebergärten und in privaten Badezimmern. An all diesen exemplarisch genannten Orten wird sie in erster Linie nicht als religiöses Objekt verstanden, sondern als ein Dekorationsgegenstand, der ggf. Konnotationen mit sich bringt, die entsprechend auf den sie umgebenen Ort übertragen werden sollen.

Die Figur des Buddha im Lotussitz hat in der westlichen Welt die stärkste Verbreitung erfahren. Neben zahlreichen anderen Buddha-Typen ist es der sitzende und meditierende Buddha, der offensichtlich die größte Anziehungskraft auf die nicht-buddhistische Welt ausübt. ⁴⁰¹ Im Hinblick auf das buddhistische Bildprogramm lässt

³⁹⁸ In der Tat führen die Baumarktfilialen derselben Ketten außerhalb Deutschlands keine oder weit weniger Objekte unter dem Stichwort ‚Buddha‘. In Deutschland hat der Baumarkt OBI rund 36 Angebote zum Thema Buddha im Portfolio, in Polen dagegen nur eins. (Stand 12/2017) (vgl. Antje Schmelcher; „Buddha im Baumarkt.“; FAZ.net vom 2.12.2017 <http://www.faz.net/aktuell/stil/drinnen-draussen/buddha-figuren-loesen-den-deutschen-gartenzweig-ab-15310437.html> letzter Aufruf 03.01.2018)

³⁹⁹ ebd.

⁴⁰⁰ Die Ausfuhr derartiger Fragmente von Buddhafiguren ist aus buddhistischen Ländern inzwischen offiziell verboten; siehe dazu Teil IV Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit. Sie sind aber dennoch weit verbreitet; siehe auch Bildbeispiel 10 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁰¹ Dies lässt sich durch empirische Recherche im Internet und Geschäften offenkundig belegen, wo primär Figuren in dieser Haltung angeboten werden.

sich dies nur bedingt nachvollziehen, wären doch Episoden, wie die erste Predigt oder der Eingang ins Paranirvana, von mindestens genauso starker Bedeutung.⁴⁰²

Gerade in nicht-buddhistischen Kontexten, wo der Aspekt der Nachahmung der Haltung im Hinblick auf religiöse Praxis keine Rolle spielt und eine tiefere Kenntnis der buddhistischen Lehre kaum vorauszusetzen ist, kann es nur die *Haltung* im Sinne ihrer Form sein, die offenkundig anderen Haltungspositionen vorgezogen wird. Die Symmetrie, die Ausgewogenheit und die Klarheit der Formsprache des ‚Dhyanamudras‘ sind universell verständliche Momente, die über ästhetisches Empfinden Eingang finden und in der Essenz der Form auf den Inhalt verweisen. Die Deutigkeit der Buddhafigur ist es, die, unabhängig von Religion, eben auch in andere Kontexte weist und entsprechend gelesen werden kann – mit oder ohne buddhistische Interpretation – und sich entsprechend einlöst.

Die Auftrittsorte von Buddhafiguren in profanen Räumen stehen häufig in Zusammenhang mit Gesundheit, Wellness und zahlreichen sogenannten Wellbeing Kontexten: Kosmetikstudio und Friseur, Massagepraxis und Saunalandschaft – alle diese Orte haben keinen (primär) religiösen Bezug, sie sind Räume der Selbstbetrachtung und Selbstoptimierung, der Entspannung und Erholung. Die Präsenz einer Buddhafigur scheint hier aus religiöser Perspektive fragwürdig: Inwiefern passt der Buddhismus *überhaupt* in solche ‚Tempel der Eitelkeiten‘?

Sicher lässt sich ein Aspekt im Verweis auf die Exotik beantworten. Buddhafiguren werden in Verbindung zu buddhistisch geprägten Ländern gebracht und vom Nordeuropäer mit Reisen in ferne Regionen assoziiert. Die Andersartigkeit, das Fremde und die damit einhergehende Faszination sind Zuschreibungen, die hier treffen. Jedoch handelt es sich dabei nur um eine Facette des Phänomens, denn das Aufstellen einer Buddhafigur in nicht-religiösen und ‚Nicht-Kunst‘-Kontexten kann durchaus über den reinen Exotik-Aspekt hinausweisen: zum einen auf eine intellektuelle Fähigkeit – und zwar auf die Kenntnis (oder die Ahnung) von etwas *anderem*, in diesem Falle des Buddhismus. Aus dieser Warte kann die Figur auch zu einer Art ‚intellektuellem Statussymbol‘ werden, denn gerade in Räumen in denen ‚oberflächliche‘ Äußerlichkeiten im Zentrum stehen, ist der Verweis auf Spirituelles, Geistiges, über das ‚Hier und Jetzt Herausweisende‘ ein geschickt gesetzter Gegenentwurf, der die Szenerie auf eine andere Ebene zu heben vermag. So verstanden handelte es sich beim bewussten

⁴⁰² siehe zu den verschiedenen Haltungen („mudras“) auch Teil II Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit

Aufstellen einer Buddhafigur, bspw. in einem Friseursalon, um einen selbstreferentiellen Verweis: Die bewusste Konfrontation der eiteln Eigenschau mit der meditativen Innenschau des Buddha führt zu einer Aufhebung der vermeintlichen Gegensätzlichkeit, indem durch das Aufstellen der Buddhafigur eine Selbstreflektion und damit die Einsicht der Oberflächlichkeit geleistet ist, *wird sie aufgehoben*. Das Bewusstsein des ewigen Kreislaufs des Lebens und dem damit einhergehenden Leiden entkoppeln die Beschäftigung mit dem Ich-bezogenen Selbst von seiner eindimensionalen Zuschreibung und verwandelt sie zu einer ganzheitlichen, spirituellen und bewussten Handlung. Auch wenn die bewusste Aufstellung einer Buddhafigur derart in solchen oder ähnlichen Kontexten reflektiert würde, was sicherlich nicht generell vorauszusetzen ist, lässt sich dies nicht mit den Ansprüchen buddhistischer Praxis vereinbaren, denn Örtlichkeiten solcher Art⁴⁰³ sind aus buddhistischer Perspektive generell nicht geeignet um Buddhafiguren angemessen und respektvoll zu platzieren.

Zum anderen liegt es in der Deutigkeit der Figur, dass sie auf unterschiedlichsten Ebenen, auch in nicht-religiösen Kontexten, gedeutet und erfahren wird. Die Buddhafigur bietet auch ohne jegliche buddhistische Kenntnis verschiedene Assoziationsmöglichkeiten. Zustände von Achtsamkeit und innerer Ausgeglichenheit werden mit der Figur assoziiert, ohne (zwangsläufig) Rekurs auf eine explizite Anbindung an die religiöse Ebene derselben zu nehmen. Vermutlich bildet die Vermischung der Felder – einer oberflächlichen Kenntnis des Buddhismus und der Wahrnehmung von Erscheinung und Haltung – oftmals die Grundlage für die Kaufentscheidung einer Buddhafigur außerhalb religiöser Kontexte, gerade auch in den sogenannten Wellness- und Wellbeing-Bereichen.

Das Phänomen der Buddhafigur als Dekoration ist in der Deutigkeit der Figur zu verorten: Ihre Gestalt lässt Identifizierungsaspekte eigener (Körper-)Haltung zu, ihre geschwungene und ausgewogene Form findet ästhetischen Anklang und ihre Exotik folgt dem Trend in einer medialisierten und Fernweh-konditionierten Gesellschaft. Die Ausgewogenheit der Form, die Proportionalität und Linienführung der Figur beschreiben ihre Gestalt und damit ihre Deutigkeit, die sich entsprechend einlösen lässt – auch und gerade in Kontexten der (eigenen) Körperwahrnehmung. Hier bedeutet die

⁴⁰³ gemeint sind Räume, die bspw. mit Körperhygiene im weitesten Sinne assoziiert sind

Buddhafigur dann unter Umständen *nur* das: Ihre Deutigkeit wird im Hinblick auf ihre dargestellte körperliche Präsenz und im Sinne ihrer gestaltigen Ausgewogenheit erfahren. Eine religiöse Rolle kann sie dennoch spielen – sobald Betrachtende sie in eben dieser Facette ihrer Deutigkeit lesen. Die Figur gibt ihr religiöses Potential nicht auf oder verliert es, es wird nur unter Umständen nicht (oder nur bedingt) eingelöst.

Ein säkulares Verständnis der Figur wird primär durch ihre räumliche Positionierung deutlich: Oftmals steht sie sehr niedrig oder gar auf dem Boden, in ihrer direkten Nähe befinden sich aus buddhistischer Sicht unangebrachte Gegenstände, wie bspw. alkoholische Getränke (in gastronomischen Umgebungen), sie wird gemeinsam mit anderen, säkularen Figuren zusammen präsentiert (im Baumarkt bspw. mit Gartenzwergen), oder dient als Ablage- oder Werbefläche.⁴⁰⁴

Wenn eine Buddhafigur bspw. im Eingangsbereich eines Friseursalons steht, so sind die zu erwartenden Handlungsweisen der Betrachtenden andere, als wenn dieselbe Figur in einem Tempel oder einem Museum beheimatet wäre. Im zweifelsfrei säkularen Raum des Friseurgeschäftes wird sie wahrscheinlich von der Mehrzahl der Betrachtenden als ‚Dekoration‘ wahrgenommen, verstanden und behandelt. Die intellektuelle Klarheit und elitäre Strenge eines Museums hingegen sowie die andächtige Atmosphäre eines Tempels bilden – im Gegensatz zu einem Friseursalon – eine Inszenierung und geben einen Aufmerksamkeitsimpuls vor, der zu genauem Hinschauen und respektvollem Umgang mit den Dingen gemahnt. In diesen Räumen sind Verhaltensweisen wie Ruhe, Distanz sowie spezielle Verehrungsriten eingeübt und, zumindest die beiden Erstgenannten, werden aus Respekt auch von Nicht-Religiösen erwartet. Nicht-Religiöse betrachten den Gegenstand ggf. aus historischem und ästhetischem Interesse, zeitgleich können religiöse Betrachter dieselbe Figur kultisch verehren. Im Museum oder als Teil von Kunst begegnen Betrachtende der Figur, wenn auch nicht mit religiöser Verehrung, doch mit respektvoller Haltung. Ein solches Verhalten ist im Umgang mit Dekorationsartikeln nicht gewährleistet. Fällt die Buddhafigur situativ durch Gebrauch in eine solche Kategorie, kann sie bspw. in einen Tür-Stopper,

⁴⁰⁴ siehe Abbildung 10 der vorliegenden Arbeit / Die Abbildung einer Buddhafigur auf einem Toilettendeckel sowie die Namensgebung ‚Buddha‘ eines Steakhauses empörte die buddhistische Gemeinde in Hannover, so Hugo Cardenas der Vietnamesisch Buddhistischen Gemeinde der „Viên Giac Pagode“ Hannover in einem persönlichen Gespräch 2015. Cardenas berichtete von zahlreichen ähnlichen Vorfällen und Phänomenen, denen die Gemeinde in schriftlicher Form einer Bitte zur Änderung der Situation begegnete. Zumeist reagierten die Adressaten (wie bspw. eine große Baumarktkette) entgegenkommend, so Cardenas.

Visitenkartenhalter, Handtuchhalter oder in eine Hutablage ‚verwandelt‘ sein. Sie wird in solchen Fällen primär als Zierrat verstanden und nicht als ‚Religion‘ oder ‚Kunst‘.⁴⁰⁵ Allerdings müssen die unterschiedlichsten Handhabungen – von Ehrerbietung bis zum ausschließlich ästhetischen Genuss – einander nicht ausschließen: Die Buddhafigur kann Funktionen innerhalb der Glaubenspraxis erfüllen und gleichzeitig für einen anderen Betrachtenden ‚nur‘ Dekoration sein. Vermutlich ist eine angelegte *Mehrfachnutzung* dieser Art, in einem Friseursalon oder Badezimmer⁴⁰⁶ eher unwahrscheinlich, nicht zuletzt, wenn die Figur nach buddhistischem Verständnis ‚unwürdig‘ platziert ist.⁴⁰⁷ Jedoch liegt die Optionalität in ihrer Deutigkeit.

Buddhafiguren jeglichen Ursprungs und jeglicher Herkunft können zu Dekorationszwecken gebraucht werden. Selbst wenn eine konkrete Figur ursprünglich ausschließlich in religiösen Kontexten beheimatet war und ggf. explizit als solche hergestellt wurde, kann sie in andere Gebrauchsweisen übergehen. Aus unterschiedlichsten Gründen⁴⁰⁸ mag sie aus einem religiösen Kontext losgelöst und in anderen Besitz ‚umgewidmet‘ werden, indem sie ggf. keine religiöse Funktion erfüllt.⁴⁰⁹ Der Verkauf von Antiquitäten, Asiatika und Exotika wie auch Buddhafiguren bildet eine große gewerbliche Sparte, in der in unterschiedlichster Hinsicht mit Objekten facettenreicher Vergangenheit *gehandelt* wird. Die Gegenstände werden zu Handelsobjekten, die oftmals aus religiöser Perspektive schon dadurch, *dass* sie überhaupt gehandelt werden, in ihrem ‚religiösen‘ Status *verletzt* werden, bevor sie dann ggf. für Dekorationszwecken gebraucht werden. Andersherum können Objekte, die zu nicht-religiösen Zwecken, wie z.B. der Dekoration, hergestellt wurden, auch in

⁴⁰⁵ Die Kategorisierung geben die Nutzenden durch ihren Gebrauch vor. Trotzdem mögen andere Betrachtende in der Figur zeitgleich etwas anderes als Dekoration sehen. Diese Gleichzeitigkeit liegt in der Deutigkeit der Figur.

⁴⁰⁶ Auf Abbildung 10 wird die Buddhafigur aus buddhistischer Sicht in vielerlei Hinsicht falsch ‚behandelt‘: Das Badezimmer als Ort der Reinigung und der Intimität, mit Toilette und Badewanne ist kein angemessener Ort für eine religiöse Figur. Zudem *dient* sie als ein Handtuchhalter – auch diese Funktionalisierung widerspricht sich zutiefst mit einer verehrenden Haltung.

⁴⁰⁷ siehe dazu Abbildung 10 der vorliegenden Arbeit

⁴⁰⁸ Der Verkauf ebenso wie die Entwendung kann bspw. Grund für eine solche kontextuelle Veränderung sein; man denke an die massenhaften Ströme von Asiatika mit ungeklärter Provenienz, die seit dem 18. Jh. bis heute auf verschlungenen Wegen nach Europa finden. (Dazu bspw. André Malraux 1994 sowie André Malraux; „Der Königsweg.“ [1930]; Deutscher Taschenbuch Verlag München 1993 und André Malraux; „Die Eroberer.“ [1929]; Deutscher Taschenbuch Verlag München 1984 wo u.a. das Thema Beutekunst / Kolonialismus in romanartiger Weise aufgearbeitet wird und insofern interessant ist, da es selbst starke autobiographische Züge Malraux selbst trägt, seines Zeichens Kunsthistoriker und Archäologe.)

⁴⁰⁹ vgl. auch die Arbeit von Nam June Paik „TV Buddha“ in Teil V Kapitel 3.1 der vorliegenden Arbeit

religiöse Bereiche und Nutzung überführt werden. Entsprechend ist bspw. die Buddhafigur, die als Teil des Kunstwerks von Han Chong ohne religiöse Nutzungsabsichten geschaffen wurde, nun aktiver Teil von Religion.⁴¹⁰ Ebenso finden sich in Tempeln oder Privathäusern Buddhafiguren, die offensichtlich profanen Massen- und Billigproduktionen entstammen, als Teil von Religion.⁴¹¹

Es ist offensichtlich, dass die Bereiche ‚Religion‘ sowie ‚Kunst‘ in der Deutigkeit der Figur angelegt sind und je nach Betrachtenden verschieden offenbar(t) werden. Auch Aspekte von ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Nicht-Religion‘, die sich exemplarisch in der Kategorie der ‚Dekoration‘ verorten lassen, sind Teil der Phänomenalität der Figur und entsprechend Teil ihrer Deutigkeit.

⁴¹⁰ siehe dazu Teil V Kapitel 4.2 der vorliegenden Arbeit

⁴¹¹ So ebenfalls in der „Viên Giac Pagode“ in Hannover zu sehen; auch dort finden sich im sowie vor dem Tempel zahlreiche Plastikfiguren, die genauso oder ähnlich in Baumärkten erworben werden können. Auf Nachfrage berichtete Hugo Cardenas, dass es sich vornehmlich um Geschenke handle, die Mitglieder der Gemeinde dem Tempel überließen. Da es sich um Buddhafiguren handle, würden sie, egal welche materiale Qualität und Herkunft sie aufweisen, in den Tempel ‚aufgenommen‘.

2. Ausfuhr von Buddhafiguren aus Thailand – Export von ‚Kunst‘ oder ‚Religion‘?

Wenn eine Buddhafigur aus einem buddhistischen Land, wie bspw. Thailand, ausgeführt werden soll, stellt sich die Frage: Handelt es sich bei dem geplanten Export um einen Gegenstand der ‚Kunst‘ oder ‚Religion‘? In der konkreten Situation werden die Schwierigkeiten bzw. die Unmöglichkeit einer eindeutigen Kategorisierung deutlich.

Es wurden Richtlinien entwickelt, um diese Vorgänge zu regeln und einerseits Verletzungen religiöser Gefühle (in diesem Falle gleichbedeutend mit denen des Staates) zu vermeiden, andererseits die Ausfuhr von Buddhafiguren zu ermöglichen.

Die Bestimmungen zur Ausfuhr von Kunst- und Kulturgegenständen aus Thailand werden über das ‚Fine Arts Department‘ verfügt. Dieses Department untersteht direkt dem Erziehungsministerium und lässt sich als Behörde mit dem deutschen Kultusministerium vergleichen. Bis zum Jahr 1911 waren die unterschiedlichen Resorts wie Literatur, Musik, Drama, bildende Künste, Archäologie, Geschichte sowie Archivierung und Museen jeweils verschiedenen Ministerien zugeteilt. Erst unter der Herrschaft Königs Vajiravudh (Rama VI.) wurde ein eigenes Ministerium für die gesamte Kultur Thailands eingesetzt. Aufgabe und Ziel dieses Ministeriums ist es laut eigener Beschreibung, das Wissen, die Weisheit und die Kultur der Nation zu schaffen, zu bewahren, zu fördern und zu lehren.⁴¹² Die (buddhistische) Religion wird als zentraler Bestandteil thailändischer Kultur angesehen – daher unterliegt z.B. auch die Förderung von religiösen Aktivitäten dem ‚Fine Arts Department‘.⁴¹³ Die Förderung und Unterstützung buddhistischer Institutionen steht dabei im Fokus und wird ausdrücklich hervorgehoben.⁴¹⁴ Die Auflagen und die Vergabe der Lizenzen zur Ausführung von Buddhafiguren erfolgen nach den Informationen auf den Seiten der Thailändischen Botschaften durch das ‚Fine Arts Department‘. Durch diese Verantwortlichkeit bzw. Zuständigkeit wird deutlich, dass materiale ‚Religion‘ sowie ‚Religiös-Assoziiertes‘ in Thailand unter den Begriffen ‚Kultur‘ und ‚Kunst‘ selbstverständlich subsumiert werden.

⁴¹² siehe unter dem Stichpunkt „General Directions of Cultural Policy“
<http://www.wwcd.org/policy/clink/Thailand.html> (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁴¹³ ebd. unter dem Stichpunkt „Administrative and Institutional Structures“

⁴¹⁴ ebd. z.B. unter dem Stichpunkt „Planning of cultural activities“

Das ‚Fine Arts Department‘ unterscheidet zwischen antiken Objekten und Kunstgegenständen: antike Gegenstände sind, laut Definition des Departments von 1961 (ergänzt 1992), „an archaic movable property, whether produced by man or by nature, or being any part of ancient monument or of human skeleton or animal carcass which, by its age or characteristics of production or historical evidence, is useful in the field of art, history or archeology.“⁴¹⁵ Der Begriff ‚Kunstgegenstand‘ „is defined as a thing skillfully produced by craftsmanship which is high valuable in the field of art.“⁴¹⁶

Der Export von Kunst- oder antiken Gegenständen bzw. Repliken, die nicht älter als fünf Jahre sind, ist hingegen ohne Lizenz möglich. Buddhafiguren sowie Teile von Buddhafiguren (man denke hier bspw. an die, auch in Europa verbreiteten Buddha-Köpfe), die *explizit* für den Export hergestellt wurden, z.B. als *Souvenir*, dürfen ebenfalls auflagenfrei ausgeführt werden. Der Grund für diese Erlaubnis liegt im Ansinnen auf die Förderung der Verbreitung der thailändischen Kultur zum Zwecke der Weiterbildung und des kulturellen Austausches; so zu lesen auf der Seite des ‚Fine Arts Departments‘. Ausgenommen von dieser Erlaubnis sind Objekte, wie Buddhafiguren oder andere religiöse Gegenstände, die in unfertigem oder beschädigtem Zustand sind. Teile einer Buddhafigur, beispielsweise ein Buddhakopf⁴¹⁷ oder eine möglicherweise ‚moderne‘, künstlerische Position eines Buddhabildnisses, dürfen nicht aus Thailand ausgeführt werden, da es sich in jenen Fällen primär um ‚dekorative Elemente‘ handle und diese somit nicht in erster Priorität dem Austausch von thailändischer Kultur dienen. Hier wird, unabhängig vom Entstehungszeitraum des Gegenstands, ein Export verboten, da es sich um ein (dekoratives) Kunstobjekt und nicht um ein religiöses (kulturelles) Objekt handle.⁴¹⁸

Repliken von antiken Objekten dürfen unter der Prämisse ausgeführt werden, dass sie mindestens um 25% von der Größe des Originals abweichen. Repliken von Buddhafiguren oder andere religiöse Objekte müssen zudem eindeutig als ‚Replik‘ durch eine Stempelung gekennzeichnet sein. Duplikate antiker Objekte müssen als ‚Duplikat‘ markiert werden. Ausführliche Dokumentationsunterlagen des Objekts sowie

⁴¹⁵ Diese Informationen entstammen einer Informationsseite der thailändischen Tourismusbehörde <http://a.northernthailand.com/chiangmai-cultural/buddhism/565-how-to-export-buddhas-out-of-thailand30.html> (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁴¹⁶ ebd.

⁴¹⁷ Es sei denn, dieser wurde explizit für den touristischen Souvenirmarkt hergestellt.

⁴¹⁸ ebd.

seines Originals müssen vorgelegt und geprüft werden. Soll eine Buddhafigur (die älter als fünf Jahre ist und nicht explizit als Souvenir für den Export gefertigt worden ist) außer Landes verschifft werden, so muss bei der Behörde ein Antrag gestellt werden. Fotografien und Daten des Objekts sowie des Käufers oder Besitzers, Kaufpreis und Zahlungsbeleg müssen detailliert dargelegt werden, ein zertifizierter Brief des Tempelvorstehers des Tempels, in dem die Buddhafigur erworben wurde, ist beizufügen. Auf Basis dieser Informationen prüft das ‚Fine Arts Department‘ die Anfrage. Sollte eine Buddhafigur ohne Lizenz ausgeführt werden, drohen dem Verantwortlichen bei Entdeckung empfindliche Geldstrafen sowie je nach Schwere des Vergehens und Gerichtsurteils auch eine Freiheitsstrafe.⁴¹⁹

Ein Leitfaden zur Frage nach dem ‚richtigen‘ Umgang mit dem Buddhabildnis, „What is a Buddha Image“,⁴²⁰ wurde im Jahr 1990 vom thailändischen ‚Fine Arts Department‘ herausgegeben. Auf die Ausfuhrbestimmungen wird hier nicht konkret eingegangen, vielmehr handelt es sich um Hinweise zur richtigen Handhabung der Buddhafigur – speziell für Touristen. So wird darauf hingewiesen, dass Buddhafiguren weder als Türstopper noch generell auf dem Boden platziert werden sollten und zudem unter keinen Umständen in Bars als Dekoration verwendet, in Möbelstücke umgestaltet, Kindern zum Spielen überlassen oder in sonst jeglicher Form *unter ihrer religiösen Würde* oder abseits dieser Bedeutung behandelt werden dürfen.⁴²¹ Als verständnisförderndes, analog geschildertes Beispiel wird das christliche Kreuz genannt, welches schließlich ebenso nicht ‚falsch herum‘ aufgehängt werden sollte.⁴²² Im Hinblick auf eine *optisch gelungene* Präsentation der Buddhafigur wird auf die Wichtigkeit einer Platzierung auf Augenhöhe verwiesen.⁴²³

Nicht nur der Export von Buddhafiguren birgt Schwierigkeiten und mögliche Gesetzeskonflikte, auch ein unbedachter *Import* von Buddha-Motiven steht in vielen buddhistischen oder hinduistischen Ländern unter Strafe: Tätowierungen in Form einer Buddhafigur sind Straftatgegenstand. Dies betrifft auch (oder vor allem) Touristen. Das Auswärtige Amt weist auf seiner Internetseite darauf hin, dass die Justiz in Sri Lanka

⁴¹⁹ ebd.

⁴²⁰ Alexander Brown Griswold; „What is a Buddha Image?“; The Promotion and Public Relations Sub-Division / The Fine Arts Department (Hrsg.); Bangkok, Thailand B.E.2533 (1990)

⁴²¹ ebd. S.22

⁴²² ebd. S.24

⁴²³ ebd.

entschieden gegen jede Form von Respektlosigkeit gegenüber religiösen Symbolen vorgeht, wozu auch Tätowierungen zählen.⁴²⁴ 2014 ging der Fall der Engländerin Naomi Coleman durch die internationale Presse, die, nachdem ein Taxifahrer das großflächige Buddha-Tattoo auf ihrem Oberarm entdeckte, von der Polizei verhaftet, vor ein Gericht gebracht und nach einigen Tagen Gefängnisarrest des Landes verwiesen wurde. Auch eine Weiterreise zu ihrem eigentlichen Urlaubsort, den Malediven, wurde ihr untersagt. Die Tatsache, dass Coleman sich selbst als praktizierende Buddhistin versteht, bereits in vielen Ländern Tempel besucht hatte und zu Meditationsworkshops in Klöstern zu Gast war, erwirkte bei den Behörden kein Verständnis.⁴²⁵

Myanmar geht ebenso rigoros gegen ‚Verunglimpfungen‘ des Buddha-Motivs vor. Auch hier wurden Touristen mit Buddha Tätowierungen abgeschoben.⁴²⁶

Thailand erwägt, neben dem bestehenden Einreiseverbot für Menschen mit Buddha-Tattoo generell religiöse Tattoos zu verbieten. Der thailändische Kulturminister Niphit Intharasombat äußerte, er wolle den Tattoo-Studios im gesamten Land untersagen, jegliche religiösen Motive zu tätowieren. Er halte diesen Trend für eine generelle Untergrabung von Respekt den Religionen gegenüber sowie kulturell unangemessen.⁴²⁷ Niphit vermutet darüber hinaus, dass die Touristen die Motive nicht aus Glaubensgründen wählen. Er sieht rein modische Gründe hier im Vordergrund. Alle Tattoo Studios in Thailand seien daher aufgerufen, Gottheiten *jeder* Religion aus ihrem Angebotskatalog zu entfernen. Des Weiteren plane Niphit einen Gesetzesentwurf gegen

⁴²⁴<https://www.auswaertiges-amt.de/DE/Laenderinformationen/00-SiHi/SriLankaSicherheit.html> (letzter Aufruf 03.01.2018) „Verhalten, das als religiöse Missachtung gedeutet werden könnte, wird von der Polizei geahndet, u.a. durch mehrtägige Inhaftierungen. Um nicht die religiösen Gefühle der buddhistischen Bevölkerung zu verletzen, sollte religiösen Stätten, Objekten und Symbolen mit Zurückhaltung und Respekt begegnet werden, insbesondere wenn eine Ablichtung beabsichtigt wird. So ist beispielsweise Besuchern untersagt worden, sich mit dem Rücken zu einer Buddha-Statue fotografieren zu lassen oder auf eine Buddha-Statue zu klettern. Beim Betreten von buddhistischen Tempeln ist auf eine angemessene Kleidung zu achten (Tempel dürfen nur mit bedeckten Schultern und über die Knie reichenden Hosen oder Röcken betreten werden). Kleidungsstücke oder Tätowierungen mit buddhistischen Motiven sollten keinesfalls sichtbar gezeigt werden, da sie als Verunglimpfung des Buddhismus empfunden werden können. In letzter Zeit kam es mehrfach zur Verweigerung der Einreise bzw. zu Inhaftierungen und Abschiebungen von Touristen mit derartigen Tätowierungen.“

⁴²⁵ vgl. FAZ vom 23.04.2014

⁴²⁶ vgl. HAZ vom 09.11.2016

⁴²⁷ so zitierte ihn die Zeitung ‚Phuket Gazette‘ / siehe Spiegel-Online Artikel vom 03.06.2011 <http://www.spiegel.de/reise/aktuell/buddha-jesus-co-thailand-will-religioese-tattoos-verbieten-a-766390.html> (letzter Aufruf 03.01.2018)

die generelle Nutzung religiöser Symbole zu kommerziellen (nicht-religiösen) Zwecken.⁴²⁸

2.1 Balinesische Kunst und Religion im Spannungsfeld von sakralen und säkularen Auftrittsorten

Verfahren zur Handhabung von Kunst- und Kulturgegenständen sowie religiösen Objekten werden auf Bali, anders als bspw. in Thailand, nicht über staatliche Stellen geregelt, sondern *sind Teil* der Religion und Kultur. Die Ethnologin Monika Rohrbach führt in der Publikation „Kunst auf Bali“⁴²⁹ in die Malerei, den Tanz und das Theater der balinesischen Kultur ein. Analog zur Buddhafigur und ihrer möglichen Verortung zwischen ‚Kunst‘, ‚Religion‘ und Kommerz bewegen sich die Felder Tanz, Malerei und Theater auf Bali ebenso zwischen rein sakralen *und* touristischen Kontexten. Ursprünglich sind Tanz und Maskenspiel ihres traditionellen Ursprungs nach religiöse Kunstformen, die den Göttern zur Unterhaltung dienen sollten.⁴³⁰ Ebenso ist es bei den Malereien, die ursprünglich für den rituellen Gebrauch bestimmt waren und heutzutage in leichten Abwandlungen, gefertigt von den selben Künstlern, auch für den Privatgebrauch oder für den touristischen Markt zu erwerben sind. Rohrbach schließt aus den Gesprächen und Interviews, die sie mit balinesischen Künstlern geführt hat, dass „die Verbundenheit von Malerei und Religion als gegeben betrachtet wird.“⁴³¹ Dies zeige sich dadurch, dass die Künstler ihre Arbeitskraft nach wie vor unentgeltlich in den Dienst ihrer Dorfgemeinschaft stellten und Arbeiten für das Tempelfest und Rituale fertigten, neben ihrer bezahlten Tätigkeit bspw. der Produktion für den touristischen und eindeutig *profanen* Markt.⁴³²

Ein deutlicher Unterschied allerdings zeigt sich darin, dass die Künstler ihre Arbeiten für sakrale Gebräuche nicht signieren, da diese zu Ehren der Götter hergestellt werden und der Herstellende in den Hintergrund tritt. Für den touristischen Markt werden jedoch eben diese Signaturen gewünscht da sie auf die individuelle Handschrift eines Künstlers und ggf. seine Berühmtheit verweisen. Das Nicht-Signieren von Objekten oder Bildern, die für den religiösen Gebrauch gedacht sind, findet sich ebenfalls in den Abläufen der Herstellung von Buddhafiguren sowie in der Fertigung von christlichen

⁴²⁸ vgl. ebd.

⁴²⁹ Monika Rohrbach; „Theater Tanz Malerei. Kunst auf Bali“; Nieders. Landesmuseum Hannover, Hannover 1998

⁴³⁰ vgl. ebd. S.18

⁴³¹ ebd. S.91

⁴³² vgl. ebd.

Ikonen.⁴³³ Das *Zurücktreten* des Künstlers hinter das Objekt, das entweder zu Ehren der Götter zur Andacht oder eben als *tatsächlicher Teil* von *etwas Göttlichem* entsteht, ist zentrales Moment in der Unterscheidung zwischen religiösen und profanen Ebenen. ‚Signatur‘ oder ‚Nicht-Signatur‘ zeigt auf, ob die (ursprüngliche) Bestimmung eines Objektes sakraler oder säkularer Art ist. So bleibt die Deutigkeit des Objektes weiterhin bestehen, aber ein konkreter Hinweis zur beabsichtigten Nutzung durch den Herstellenden – indem dieser signiert oder es bewusst nicht tut – gibt Aufschluss über den beabsichtigten Gebrauch.⁴³⁴ Diese Strategie des *Einschreibens von prioritärischem Gebrauch* durch Markierung im Sinne einer Signatur (oder durch Weglassung derselben) soll einem ‚falschen‘ Umgang vorbeugen. Im Bewusstsein mannigfaltiger Gebrauchsmomente (auch) religiöser Objekte wird vorab eine Unterscheidung getroffen, die sich nicht auf die Gestalt des Gegenstandes bezieht, sondern allein die Absicht der Herstellung kennzeichnet.

Die Teilnahme an rituellen Tänzen ist auf Bali – sofern sie öffentlich stattfinden – auch Touristen kostenfrei gestattet, da sie zu Ehren der Götter aufgeführt werden und damit klar von weltlichem Kommerz getrennt sein müssen. Die balinesischen Tanz- (und Theater-) Formen sind sehr facettenreich und nicht in ihrer gesamten Fülle kategorisiert. Es lässt sich jedoch z.B. zwischen einstudierten und improvisierten Stücken sowie zwischen rituellen, säkularen und Übergangsformen unterscheiden.⁴³⁵ Eine grobe Einteilung der Tänze ist in drei Kategorien zu treffen: die sakralen Tänze, ‚Wali‘, die in Tempeln aufgeführt werden, ‚Bebali‘-Tänze, die in ein Ritual eingebunden sind, und die ‚Balih-Balihan‘-Tänze, die ausschließlich zur Unterhaltung der Menschen gezeigt werden.⁴³⁶ Entscheidend ist, dass die ‚Wali‘-Tänze von der Kommerzialisierung ausgeschlossen sind und daher nur im Tempel aufgeführt werden. Diese sakralen Tänze werden ausschließlich von Laien ausgeführt, die keinerlei tänzerische Ausbildung haben. Dies steht im Gegensatz zu den beiden anderen Kategorien. Grund dafür ist die Annahme, dass die Tänzer im Tanz *durch die Götter geführt* würden. Auch hier findet sich, wie unter dem Aspekt der Nicht-Signatur, die *Zurücknahme des Individuums* im Hinblick auf die *Präsenz einer göttlichen Idee*. Ist ein Tanz oder ein Bild der säkularen

⁴³³ siehe dazu auch Teil III Kapitel 2.4. der vorliegenden Arbeit

⁴³⁴ Werden Buddhafiguren zu (Teil von) Kunst, (vgl. Teil V Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit) erfahren bisher unsignierte Buddhafiguren insofern eine Signatur, als dass sie zu einem Werk eines bestimmten Künstlers werden. (siehe dazu Teil VI der vorliegenden Arbeit)

⁴³⁵ Rohrbach 1998 S.19

⁴³⁶ ebd.

Ebene zugeordnet, so darf es als Ware betrachtet und durch eine Signatur, die einen direkten Bezug zu einem Herstellenden eröffnet, individualisiert werden. Entsprechend können Tänze und Darbietungen auf der profanen Ebene durch Ausbildung optimiert und unter menschlichen (und womöglich auch modischen) Aspekten idealisiert und inszeniert werden. Eine solche persönliche Einschreibung der Ausführenden ist im sakralen Bereich nicht möglich, sogar stark abträglich, da sie sich damit ‚göttlichen‘ Raum nähmen. Hier gilt es vor allem Zurücknahme zu üben und ausschließlich eine *materiale Form* darzubringen (hiermit sind durchaus auch die Körper der Laientänzer gemeint), die dem *Göttlichen* verantwortet und angeeignet werden.

V. Die Buddhafigur im Museum und in Kontexten von Kunst

„Kunst und Wissenschaft sind zwei Probleme des *Ausdrucks* – deren Hauptunterschied folgender ist: Beim Problem der Kunst ist ein weitgehend freier Umgang mit der auszudrückenden Sache zulässig, nicht nur mit den Ausdrucksmitteln. Die auszudrückende Sache ist bis zum Schluß nahezu frei, denn das Ziel ist die Korrespondenz selber – und nicht so sehr die Nutzung der Korrespondenz. Die künstlerische Inspiration ist geprägt von starker und unmittelbarer Inanspruchnahme der Ausdrucksmittel durch die auszudrückende Sache – Doch diese Sache selbst bleibt frei verfügbar und scheint im Grunde umgekehrt aufrufbar über die vertiefte Kenntnis der Ausdrucksmittel, über deren Existenz, die sich kundtun will.“⁴³⁷



Abbildung 11: Han Chong „Made in Dresden“, München 2013⁴³⁸

⁴³⁷ Paul Valéry; „Cahiers/Hefte.“ [1905/6]; S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993 S.26
(Hervorhebung im Original)

⁴³⁸ Foto: privat 2013

1. Die Buddhafigur im Museum

Im Kontext der Betrachtung der Buddhafigur in den Feldern Religion und Kunst ist es nötig den Begriff des ‚Museums‘ als einen Ort der Begegnung und Beheimatung beider Kategorien näher zu betrachten. Auch wenn die Bezeichnung ‚Museum‘ heute für moderne Institutionen, die mehr oder weniger dem Geist der Aufklärung verpflichtet sind, steht, lassen sich Parallelen zum griechischen Begriff ‚museion‘ ziehen, der bedeutungsgeschichtlich in Verwandtschaft steht.

Das antike alexandrinische ‚Museion‘, die Bibliothek in Alexandrien, die Forschungs- und Kultstätte zugleich war, zeigt einen entscheidenden Bedeutungswandel in der Begriffsgeschichte auf: ‚Museion‘ bezeichnete hier auch explizit eine Forschungs- und somit Bildungsstätte – der Begriff führte damit über die bisher gängige Bedeutung des ‚museions‘ im Sinne eines kultisch verstandenen *Musensitzes* hinaus. Wurde zunächst jede heilige Bergeshöhe, jeder Hain mit Quellen als Musensitz bzw. ‚museion‘ bezeichnet und die Bezeichnung damit einerseits fest in der Begrifflichkeit der griechischen Mythologie verankert, taucht er andererseits bei Pausanias als Bezeichnung heiliger Kultstätten auf. In „Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“ erörtert Eugen Oberhummer unter dem Eintrag ‚Museion‘ die Entwicklung des Begriffs, die er beginnend von heiligen Stätten, Musentempeln über Schulen und Akademien zieht.⁴³⁹ Die Akademie kennzeichnet hier eine Verbindung von Kult- und Forschungsstätte, seit der Antike, so Oberhummer, „zeichne sich das Museum durch eine Verbindung zwischen wissenschaftlicher Forschungsarbeit und der Ausstellung gelehrter Sammlungen aus.“⁴⁴⁰ In der aktuellen Auflage der Paulys-Real-Encyclopädie heißt es im Eintrag zum Begriff ‚museion‘ etwas verhaltender: „[D]as h[eutige] Museum bewahrt zwar latinisiert den Namen, besitzt aber eine eigene sakral-höfische Trad[ition], die weit hinter das hell[inistische] Alexandria und kaum auf das M[useion] zurückführt.“⁴⁴¹

Hubert Mohr schreibt im Artikel ‚Museum‘: „Obwohl namensgebend, kann das [...] in Alexandrien um 300 v.Chr. gegründete Museion nur bedingt als Vorform heutiger

⁴³⁹ vgl. Susan Kamel; „Wege zur Vermittlung von Religion in Berliner Museen - Black Kaaba meets White Cube“; VS Verlag für Sozialwissenschaften, Berlin 2004 S.26 ff.

⁴⁴⁰ Eugen Oberhummer; ‚Museion‘; In: Wilhelm Kroll (Hrsg.) Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft; Bd. 31 Stuttgart 1933 S.798-822 / vgl. auch Kamel 2004 S.28

⁴⁴¹ Andreas Glock; ‚Museion‘ In: Hubert Cancik, Helmut Schenier (Hrsg.): Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike; Weimar 2000 S.507-511 S.510 / vgl. auch Kamel 2004 S.28

M[useen] gelten: Es war eine Bibliothek mit Forschungsinstitut auf dem Gelände eines Tempels der Musai, der Göttinnen der Künste.“⁴⁴²

Entsprechend ist es elementar zwischen der *Institution* und der *Bedeutungsgeschichte* des Begriffs ‚Museum‘ zu unterscheiden; bereits in der Antike wurden Kultstätten sowie Akademien als ‚museion‘ bezeichnet, auch hat es Formen von ordentlichen Sammlungen nachweislich schon zu jener Zeit gegeben. Dies entspricht nur zum Teil dem heutigen Gesamtkonzept eines Museums das als solches die Bezeichnung erst seit bzw. im Geiste der Aufklärung und der französischen Revolution trägt.⁴⁴³ Im Hinblick auf Religion und religiöse Gegenstände, wie auch die Buddhafigur im Museum, wird die erwähnte Haltung im Sinne der Aufklärung jedoch nicht als absolut verstanden. Säkulare und sakrale Felder vermischen sich nicht nur in speziellen Fällen wie bspw. in Museen religiöser Themenparks.⁴⁴⁴ In Museen finden Gottesdienste statt, Weiherituale werden vollzogen⁴⁴⁵ und einige Institutionen bieten Yogakurse sowie Meditation vor Kunstwerken an.⁴⁴⁶ Diese Phänomene verweisen auf das Spektrum temporärer Begegnungen von Spiritualität, Religion und Kunst sowie musealen Objekten. Zur Bedeutungsgeschichte des Begriffs ‚Museum‘ referieren Erscheinungen dergleichen und eine (Weiter-)Entwicklung der Institution vollzieht sich permanent. So steht eine vielerorts praktizierte ‚moderne‘ Öffnung zumindest den Wurzeln des Begriffs mit seiner Geschichte der Weitung und Engführung von Zweckmäßigkeiten analog und gleichzeitig verbindend gegenüber. Die *Herausführung* eines Gegenstandes im Museum aus reiner Präsentation in praktizierte Religion mag aus Sicht museums- sowie religionspädagogischer Konzeption durchaus sinnfällig und weiterführend sein, die anschließende *Rückführung* des Gegenstandes in seinen Status als Ausstellungsobjekt ohne konkrete religiöse Verwendung und Vermittlung kann jedoch ein Problemfeld eröffnen. Ist der Gegenstand einerseits aktiv religiös involviert, wird ihm diese Bedeutung explizit zugesprochen und eingelöst, andererseits bleibt er ein Ausstellungsobjekt, als das er nicht, wie vergleichbarer Weise im Tempel, permanent Verehrung und eine entsprechende rituelle Behandlung erfährt. Paine beschreibt diese

⁴⁴² Hubert Mohr; „Museum“; in: Dieter Hans Betz, Don S. Browning, Bernd Jankowski, Eberhard Jüngel (Hrsg.); „Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft“; Band 5; Tübingen 2002 S.1593-1597 / Zitat S.1594 f.

⁴⁴³ vgl. auch Kamel 2004 S.28 f.

⁴⁴⁴ siehe dazu Teil V Kapitel 1.2. der vorliegenden Arbeit

⁴⁴⁵ wie bspw. der regelmäßige stattfindende ‚Buddha Day‘ im Birmingham Museum and Art Gallery u.a. (vgl. Paine 2013)

⁴⁴⁶ Diese Angebote finden auch in naturkundlichen, kulturhistorischen oder ethnologischen Sammlungen und nicht ausschließlich in Kunstmuseen statt.

Transformation eines Objektes mit dem Begriff ‚Museumification‘: Auch und im Besonderen ursprünglich religiöse Gegenstände würden diesen Prozess durchlaufen und damit ihren Status unumkehrbar verändern.⁴⁴⁷ Diese vermeintliche Ambivalenz lässt sich mit Berücksichtigung der Deutigkeit vereinbaren. Im Hinblick auf die Deutigkeit des Objekts, im konkreten Fall der Buddhafigur im Museum, ist eine unterschiedliche und wechselnde Zuschreibung von Bedeutung möglich und daraus erwachsende verschiedene Handhabungen sind parallel erfahr- und realisierbar. Die Figur *kann* ihren Status nicht verlieren, sondern lediglich unterschiedlich realisieren.

1.1 Das Museum als Ausstellungsort von ‚Religion‘

Die Betrachtung der Buddhafigur in nicht-religiösen Kontexten bildet den Gegen- bzw. Ergänzungspart zu der Betrachtung der Figur in eindeutig religiösem Rahmen. Ein entscheidender Aspekt dieser Kontexte stellt die Betrachtung der Figur als Ausstellungsobjekt oder Kunst dar: In Museen sind Buddhastatuen in vielfältigen und stark kontrastierenden Weisen ausgestellt. Die Statue kann explizit als Kunst verstanden werden, häufig erscheint sie jedoch in Museen ohne einen konkreten – zumindest nicht vordergründigen – Anspruch an das Feld der Kunst, sondern soll vielmehr als Zeit- und Kulturzeugnis dienen. Das Phänomen ‚Museumification‘ nach Paine beschreibt damit einen Prozess – einer Weihe nicht unähnlich⁴⁴⁸ – der das Objekt der profanen Welt enthebt und in eine neue Welt endgültig und (seines Erachtens) unumkehrbar einführt.⁴⁴⁹ Der Wert und die Bedeutung des Objekts änderten sich grundlegend bei Aufnahme in eine Museumssammlung, so Paine: Speziell religiöse Objekte veränderten ihr Selbst, indem sie zu Kunstwerken transformierten, sich in historisches Beweismaterial wandelten oder zu wissenschaftlichen Anschauungsobjekten würden.⁴⁵⁰ Ursprünglich religiös kontextualisierte Objekte lassen sich (wie andere Objekte auch) leicht ‚umnutzen‘ und in den Dienst neuer und anderer Zwecke stellen, indem sie einfach in entsprechende Zusammenhänge gestellt werden. Ob bzw. wie eine weiterführende religiöse Praxis im Museum vollzogen werden kann und der aufgrund der Deutigkeit des Objekts einhergehenden Vielfältigkeit damit entsprechend Raum gegeben wird, verweist auf ein komplexes Feld unterschiedlichster Handhabe. Paine

⁴⁴⁷ Paine 2013 / vgl. auch Teil II Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁴⁴⁸ entspricht im Englischen bei Paine (2013) dem Begriff „Sacralization“

⁴⁴⁹ Paine 2013

⁴⁵⁰ ebd.

beschreibt verschiedene Szenarien, die aufzeigen, dass es keine universelle Handlungspraxis gibt, sich aber eine Entwicklung hin zu religiöser Praxis in Museen vollzieht. Von der Imitation römisch-katholischer Gottesdienste zur Anschauung der konkreten Nutzung religiöser Objekte bis zu buddhistischen Feiern und permanenten Opferdarbringungen im Museum gibt es zahlreiche Konzepte, die das religiöse Objekt in seiner Bedeutungspluralität – und damit unter aktiver Berücksichtigung seiner Deutigkeit – in Museen aufzeigt.⁴⁵¹

Wenn Religion in Form von religiösen Objekten in Museen präsentiert wird, begegnen und verbinden sich darüber hinaus auch säkulare Felder mit sakralen Ebenen. Wie und ob ein (ursprünglich oder *auch*) religiöser Gegenstand im Museum durch die Betrachtenden wahrgenommen bzw. als ein solcher erkannt wird, ist von einer Vielzahl von Aspekten abhängig. Natürlich gibt es lancierte Aufmerksamkeitsstrategien wie Beschilderungen, Verweise, Betitelungen - oder bewusstes Weglassen derselben – und Zusammenstellungen der Exponate, die unter den Begriffen Museumsarbeit bzw. Museumsmanagement, Kuration und Ausstellungspraxis zusammengefasst werden können. Des Weiteren liegt es jedoch bei den Betrachtenden selbst, ob und wie weit sie sich von diesen Präsentationsstrategien leiten lassen oder überhaupt leiten lassen können und vor allem, mit welcher Motivation, mit welchem Hintergrund und welcher Kenntnis der eigenen sowie fremden Religion sie ausgestattet sind. Harald Schwillus kategorisiert die Besuchenden von Ausstellungen und Museen in die Gruppe der „Einheimischen“ und die der „Fremden“. Innerhalb der Gruppe der „Fremden“, die er weitestgehend unter der Zuschreibung „Touristen“ fasst, verweist er auf die spezielle Untergruppe der sogenannten „spirituellen Touristen“.⁴⁵² Der Begriff des ‚spirituellen Touristen‘, meint zum einen die Religiösen, die im Kontext ihrer Religion Pilgerreisen und Wallfahrten unternehmen, zum anderen die Reisenden, deren Ziel religiöse Stätten und Orte sind. ‚Religiöse Touristen‘ reisen mit einem Erlebnisinteresse, das über Historisches und Geographisches hinausweist: es handelt sich nach Schwillus um Menschen, die ihre Reise aufgrund einer religiösen Motivation unternehmen, „bei denen ein religiöses, spirituelles Interesse mitschwingt.“⁴⁵³

⁴⁵¹ ebd.

⁴⁵² Harald Schwillus; „Religion im Museum zwischen Tourismus und Bildung.“; in: „Wallfahrt ins Museum? Die Kommunikation von Religion im Museum mit Blick auf die Besucherinnen und Besucher“; Harald Schwillus (Hrsg.); Logos Verlag, Berlin 2013 S.11

⁴⁵³ ebd.

Bereits anhand dieser exemplarischen Kategorisierung ist festzuhalten, dass sich die Beweggründe und Motivationen von Betrachtenden (religiöser) Gegenstände in Museen stark unterscheiden können. Sowie sich unbefangene, gar zufällige Begegnungen von schlendernden Besuchern und rituellen Objekten ergeben mögen, streben ‚spirituelle Touristen‘ eine fokussierte und geplante Betrachtung eines oder mehrerer Objekte im Hinblick auf eine religiöse Erfahrung an. Diese gleichzeitige Mannigfaltigkeit von Motivation und Perspektive findet sich natürlich auch, wenngleich wesentlich seltener, in sakralen Räumen wie Tempeln oder Kirchen. Auch wenn täglich zahlreiche Touristengruppen durch den Petersdom, Borobudur oder die Sultan-Ahmed-Moschee geführt werden (unter denen sich sicherlich auch viele Nicht- oder Anders-Religiöse finden), so erfolgt diese Besichtigung unter dem eindeutigen und offensichtlichen Fokus einer Betrachtung von *Religion* und *religiösen Objekten*. Museen hingegen eröffnen Räume, die zunächst einmal *nur zeigen* – je nach Vermittlungs- und Ausstellungskonzept mit oder ohne eindeutig thematischer Bindung. Insofern lassen sich religiöse Objekte in Museen durchaus entkoppelt von ihrer ursprünglichen Funktion und Eindeutigkeit auch anders und neu erfahren. Gleichzeitig vermitteln sie innerhalb ihrer Deutigkeit die religiösen Aspekte ihrer selbst. Inwieweit sich der Gegenstand *vermehrdeutet* liegt in der Fähigkeit und Offenheit zur Entschlüsselung und Assoziation des Betrachtenden. Das Museum als Präsentationsort kann eine Einlassung auf das Objekt jenseits eindeutiger religiöser Kontexte bieten⁴⁵⁴ und eröffnet damit einerseits Betrachtenden Zugang oder *anderen Zugang* und trägt andererseits im Hinblick auf die Religion Verantwortlichkeit. Diese Offenheit als partizipatorischen Zugang für Gesellschaft zu ermöglichen ohne einen Antagonismus zu konstruieren, *das Objekt unter Berücksichtigung und im Hinblick seiner Deutigkeit zu präsentieren* bleibt Aufgabe und Balanceakt gegenwärtiger und zukünftiger Museumskultur.

Aus einer klischeehaften Perspektive passten Religion und Museum gut zusammen, so der Religionspädagoge Guido Meyer: „Beide bemühen sich um Inhalte und Objekte aus längst vergangenen Zeiten, die für diese Welt nur noch einen randständigen, dokumentarischen, jedenfalls keinen unmittelbar erkennbaren Wert haben. Über diese Klischees hinaus gedacht möchten beide zwischen damals und heute, zwischen der

⁴⁵⁴ Dies kann natürlich entsprechend dem jeweiligen Ausstellungskonzept durchaus stark variieren.

einen symbolischen Ordnung und der anderen vermitteln.“⁴⁵⁵ Meyer betrachtet die Felder Religion und Museum analog und befindet, dass sie im gleichen gesamtgesellschaftlichen Vermittlungskontext agieren, sich jedoch im Wesentlichen im Hinblick auf ihre Adressaten unterscheiden: Museen würden sich an den Einzelnen wenden, wohingegen Religion sich nur *zunächst* an den Einzelnen wendete, der allerdings dann zu einer Gemeinschaft von Gläubigen gehöre. Er spricht sich für eine religiöse bzw. religionspädagogisch verantwortete Vermittlung von Religion im Museum aus und versteht Museum in seinem Kontext, so scheint es, ausschließlich als eine Kultur und Geschichte präsentierende und vermittelnde Institution, denn Bereiche von und Überschneidungen mit Kunst spielen in seiner Ausführung keine Rolle.⁴⁵⁶ Meyer wie auch Schwillus argumentieren aus einer christlich (-katholisch) religionspädagogischen Perspektive, die Religion bzw. das Christentum als etwas versteht, das als solches nicht im herkömmlichen Sinne museal vermittelt werden kann, sondern innerlich erfahren werden müsse, da es sich gar allen gängigen Erschließungsformen verweigere. Wörtlich heißt es: „Die Würde des unsichtbaren Gottes und seine Beziehungen zu den Menschen lassen sich nicht – auch nicht in ihren sichtbaren Ausdrucksformen – „erkunden“ im neuzeitlichen Sinn. Darüber hinaus will die christliche Religion nicht zunächst erkundet und erschlossen werden; Religion in der Nachfolge Jesu möchte sich handelnd bewahrheiten.“⁴⁵⁷ Meyer vergleicht im Weiteren ausgestellte Religion mit ausgestellten Musikinstrumenten, die als solche in ihrer Bestimmung erst musizierend vollends erschlossen würden. Dennoch spricht er sich für eine Ausstellung von Religion – im Sinne ihrer Gegenständlichkeit – im Museum aus und verweist im Sinne Habermas darauf, dass sich säkulare Vernunft nicht von ihren Ressourcen, wie bspw. religiösen Sinnstiftungen, abtrennen darf.⁴⁵⁸ Meyer schließt seine Abhandlung in versöhnlichem Tenor: Auch wenn das Museum direkte Auswirkungen auf die Religion innerhalb ihres Selbstverständnisses sowie den „Inhalt der Verkündigung“⁴⁵⁹ habe, diene dieser Ortswechsel ebenso zur Schärfung eigener kontextueller Verhaftungen wie der Wahrung einer lebendigen Tradition.⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Guido Meyer; „Ortswechsel in Sachen Religion.“; in: „Religion ausstellen“; Harald Schwillus (Hrsg.); Logos Verlag, Berlin 2010 S.33

⁴⁵⁶ ebd. S.35

⁴⁵⁷ ebd.

⁴⁵⁸ Jürgen Habermas; „Glauben und Wissen.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

⁴⁵⁹ Meyer 2010; S.36

⁴⁶⁰ ebd.

Diese exemplarisch genannte Position spiegelt eine verbreitete Kultur des Umgangs mit Religion wider: Religion und ihre Gegenstände scheinen sich in ständiger Gefahr einer Fehl- oder Miss-Interpretation und damit einhergehenden *falschen* Handhabungen zu wähnen. Gleichzeitig jedoch wächst das Interesse Religion auch außerhalb ihrer Räume sichtbar werden zu lassen.⁴⁶¹ Daraus resultiert der religionspädagogische Anspruch religiöse Gegenstände im Museum *so gut wie möglich* – und damit meist so *eindeutig* wie möglich – zu vermitteln. Eine *un-vermittelte* Präsentation schließt sich unter diesen Prämissen aus, da hier der Anspruch von Eindeutigkeit nicht gewährleistet werden kann (und will).⁴⁶² Werden (ursprünglich) *religiöse* Gegenstände zu Kunst, verändert sich das Verhältnis von Religion dazu erneut: Nicht nur erscheinen diese Objekte dann *un-vermittelt* im Sinne keiner Eindeutigkeit, sondern können zudem verändert, fremd und andersartig erscheinen.

1.2 Exkurs: ‚Religiöse‘ Themenparks

An dieser Stelle möchte ich exkursorisch auf ein bemerkenswertes Phänomen verweisen: Eine Besonderheit, die in Europa so nicht existiert, sich aber in den USA großer Popularität erfreut, sind sogenannte religiöse Themenparks. Der erste Themenpark solcher Art befindet sich in Fort Mill, South Carolina, und wurde vom amerikanischen Fernsehprediger James Bakker konzipiert.⁴⁶³ Der 1978 gegründete „Heritage USA Park“ stand in den ersten Jahren seiner Öffnung nach Disneyland und Disneyworld mit jährlich sechs Millionen Besuchern auf Platz drei der meist besuchten Freizeitparks der USA. Parks dieser Art verstehen sich nicht im Sinne konventioneller Museen, sondern sind tatsächlich als eigene Erlebniswelten zu deuten, die durch ihre jeweiligen Gründer ein stark missionarisches Interesse verfolgen.⁴⁶⁴ Lebensnahe Darstellungen und Vorführungen von Bibelszenen und detailgetreue Nachbauten von Christus’ Lebens- und Wirkungsstätten ermöglichen dem Besucher einen intensiven und

⁴⁶¹ Dies gilt besonders in Zeiten, in denen sich immer mehr Menschen dazu entschließen aus den Kirchen auszutreten. Auch wenn immer wieder von einer Rückkehr der Religion die Rede ist, bedeutet dies keine Rückkehr zu den Kirchen (zumindest ist dies statistisch eher gegenläufig feststellbar) sondern vielmehr eine neu erwachte Sehnsucht nach einer individualisierten Religiosität (vgl. auch Meyer 2010 S.29).

⁴⁶² zur ‚Vermittlung‘ von Religion im Museum siehe weiterführend Teil V Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit

⁴⁶³ Der Park befindet sich noch dort, wurde aber in Folge von privaten und steuerlichen Skandalen des Betreibers J. Bakker 1989 geschlossen.

⁴⁶⁴ Weitere ähnlich konzipierte Parks sind in Florida „The Holy Land Experience“ oder auch in Cincinnati das „Creation Museum“ u.a.

sehr greifbaren Zugang zum Leben Jesu und zum Christentum. Nachbildungen Jerusalems, Live-Shows, die biblische Episoden und Gestalten scheinbar zum Leben erwecken, gehören genauso zum Programm wie Gottesdienste die von Predigern (als tatsächlich religiösen Spezialisten und nicht professionellen Schauspielern) gehalten werden. Die Parks – die sich mitunter selbst als Museen bezeichnen⁴⁶⁵ – unterscheiden sich radikal von Museen klassischer Form, die mit wissenschaftlich begründeten Sammlungen und einhergehendem Bildungsauftrag zur Bildung eigener Eindrücke und Meinungen aufrufen. In den genannten religiösen Themenparks werden auch religiöse Gegenstände präsentiert, sie sind jedoch soweit eindeutig in eine Richtung kontextuell gebunden und festgelegt, dass sich keine offene und individuelle Annäherung ergeben kann. Dennoch handelt es sich auch um eine Form der Präsentation von Religion in einer Art (selbsternanntem) musealem Kontext und bleibt daher nicht unerwähnt.

Den Parks ähnlich werden moderne Museen auch immer häufiger zu kulturellen Zentren, die über ihre Sammlung hinaus eine Infrastruktur bieten, die die Besuchenden über vielfältige Angebote umwerben. Nicht nur die angeschlossenen Bibliotheken und Archive, sondern die Gastronomie und der zusehend größer werdende und professionalisierte Bereich des Merchandising in Form von Museumsshops⁴⁶⁶ sind fester Bestandteil zeitgenössischer Museumskultur geworden. Die ‚Tempel der Künste und der Wissenschaften‘, die als ein zentrales Merkmal auch die Abgrenzung zu Alltäglichem eine respektvolle Heraushebung des ‚Besonderen‘ markierten, wandeln sich zunehmend in sogenannte ‚Infotainment‘-Orte, die eben diese Abhebung und Entfernung als mögliche Befremdung und Hemmschwelle aufzuheben suchen und durch Eingliederung gastronomischer sowie konsumorientierten Angebote auch neue Zielgruppen zu erschließen suchen.

⁴⁶⁵ An dieser Stelle verweise ich auf das „Creation Museum“ in Cincinnati, das in offensiv missionarischer Absicht Hightech-Exponate zeigt, die für ein kreationistisches Weltbild stehen und eben für diese Sicht auf die biblischen Texte werben. (vgl. Schwillus 2013 S.13)

⁴⁶⁶ Der Künstler und Kunstwissenschaftler Bazon Brock thematisiert die zunehmende Präsenz der Museumsshops und ihren Bildungsauftrag, der aus der direkten Anbindung an das Museum resultiert, in seiner Aktion „Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer“ seit 1994 in 18 Städten. Zuletzt zeigte das Museum Ostwall in Dortmund in der Ausstellung „Schaufenster#07“ 2013 Brocks umfangreiche Sammlung von Museumsshopartikeln. Brock definiert das Phänomen ‚Museumsshop‘ als einen Lehrraum der Kulturgeschichte und eröffnet durch diese teilweise ironischen Annäherungen neue Wahrnehmungs- und Bedeutungsebenen, die durchaus rückbindend an Kunst und ihre Vermittlung sowie ihre Kommerzialisierung zu deuten sind. Gleichzeitig findet sich dieses Phänomen von Kommerzialisierung und Transfer in triviale Kontexte auch im Feld von Religion: Devotionaliengeschäfte bieten Abbildungen des gesamten christlichen Programms auf Tassen, Frühstücksbrettchen und dergleichen an. Auch dieser Raum lässt sich im Kontext einer Wunderkammer oder als ein Lehrraum der Kultur- bzw. Religionsgeschichte deuten.

1.3 Vermittlung von ‚Religion‘ im Museum

Museen verfahren unterschiedlich mit den besonderen Anforderungen, die aus dem Umgang mit religiösen Gegenständen erwachsen. Die Bandbreite reicht von einer rein säkularen Präsentationsform, die ausschließlich (kultur-)historische Aspekte fokussiert, über Konzepte, die eine aktive Verehrung von religiösen Gegenständen durch die Besuchenden ermöglichen – bspw. durch die Schaffung räumlicher Möglichkeiten sowie die Einladung religiöser Spezialisten – bis hin zur Ausleihe und Freigabe der Gegenstände an Glaubensgruppen, die sie an jeweilige religiöse Stätten überführen um dort religiöse Handlungen zu vollziehen.⁴⁶⁷

Der Theologe Harald Schwillus verweist in dem religionspädagogisch gewichteten Artikel „Religion im Museum zwischen Tourismus und Bildung“ auf den Bildungsauftrag, den Museen neben ihrer sammelnden und bewahrenden Funktion innehaben. Aufgrund dessen kämen Museen, die in Ausstellungen religiöse Gegenstände zeigen, nicht „darum herum, auch religiöse Bildung zu ermöglichen“, ⁴⁶⁸ so Schwillus. Auch wenn die Gegenstände unter einen anderen Wissensschwerpunkt gesetzt würden – wie etwa der Naturwissenschaft, der Ästhetik oder der Philosophie – sei die Berücksichtigung religiöser Bildung unumgänglich.⁴⁶⁹ Wenn diese nicht erfolgte, kämen „wesentliche Aspekte der genannten Exponate nicht in den Blick.“⁴⁷⁰ Im Weiteren erörtert er die damit einhergehende Notwendigkeit der Bestimmung eines Religionsbegriffes womit ein „domänenspezifischer Zugang zur ‚Religion im Museum‘ ermöglicht werden kann.“⁴⁷¹ Im Ergebnis entwirft Schwillus ein heuristisches Raster, das vier Aspekte bzw. Zugangsweisen zur ‚Religion‘ bietet und sowohl als Hilfe für

⁴⁶⁷ Michael Stausberg führt in seiner Untersuchung „Religion im modernen Tourismus“ die mannigfaltigen Umgangsformen und Handlungsweisen um religiöse Gegenstände detailliert aus: „Mitunter werden religiöse Spezialisten eingeladen, um ausgestellte religiöse Gegenstände zu konsekrieren; so weihte der Dalai Lama etwa einen neu hergestellten tibetischen Altar im Newark Museum. In der Ainu-Abteilung des japanischen Nationalmuseums für Völkerkunde in Osaka zelebriert ein Ainu-Priester jeden Herbst ein Ritual, wobei der Kurator klarstellte, dass [sic!] es sich bei den Exponaten um Ainu-Objekte handele, deren Anderssein und Nichtaneignung durch das japanische Museum mit Hilfe des Rituals inszeniert und bestätigt wird.“ (Michael Stausberg; „Religion im modernen Tourismus.“; Verlag Religionen der Welt, Berlin 2010 S.93)

⁴⁶⁸ Schwillus 2013 S.14

⁴⁶⁹ ebd. S.14

⁴⁷⁰ ebd.

⁴⁷¹ ebd.

eine Ausstellungskonzeption dienlich sei als auch den Besuchenden religiöse Bildung im Kontext und mit der Möglichkeit eigener Reflektion ermöglichen soll.⁴⁷²

Götz Hagemüller reflektiert die Frage nach einer angemessenen Präsentation von religiösen Figuren im Museum am Beispiel der sich ihm stellenden konkreten Aufgabe, in einem alten Königspalast in Nepal ein Museum für eine Sammlung von einigen hundert Götterbildnissen einzurichten.⁴⁷³ Er fragt, ob diese wertvollen, meist aufwendig vergoldeten Figuren als Götter, als Exponate oder Kunstwerke zu behandeln seien. Mit besonderem Fokus auf die Thematik der Beleuchtung diskutiert Hagemüller, inwieweit die Figuren ihren Status verändern oder verlieren, wenn sie nicht nur örtlich versetzt, sondern auch neu inszeniert werden: Sie werden gereinigt, um so dem Betrachter in voller Pracht präsentiert zu werden und dazu entsprechend beleuchtet – nicht mit Kerzenlicht in schummerigen Räumen oder Nischen, sondern exponiert in Vitrinen, bestrahlt von künstlichem Licht.⁴⁷⁴ Hagemüller wirft die Frage auf, ob „man, frei nach Joseph Beuys, auf ihren »außerästhetischen Anmutsanspruch«⁴⁷⁵ verzichten solle und verweist damit auch auf die Verantwortlichkeit des Museums, einen kontextuellen und angemessenen Umgang mit diesen alten Relikten einer Kultur innerhalb derer sie *tatsächliche Götter* seien, zu gewährleisten.

Die Religionswissenschaftlerin und Museologin Susan Kamel⁴⁷⁶ fragt in ihrem Aufsatz: „Religiöse Erfahrung oder ästhetische Erfahrung? Versuch gegen jegliche Unmittelbarkeitsempfase bei der Kunstbetrachtung“⁴⁷⁷ nach einer angemessenen Präsentation von religiöser Kunst im Hinblick auf ihre Vermittlung. Im Ergebnis plädiert sie „für eine Vermittlung und gegen jede erzwungene Unmittelbarkeit“⁴⁷⁸ sowohl bei religiöser als auch ästhetischer Erfahrung. Sie verweist auf ‚Kunst‘ und

⁴⁷² Diese vier Aspekte sind: ‚Religiös sein können / Religiosität / Religion / Glaube‘ (Schwillus 2013 S.21)

⁴⁷³ Götz Hagemüller; „Wenn das Licht ausgeht in Kathmandu - Grenzgänge zwischen Europa und Asien.“; Wiener Vorlesungen Picus Verlag, 1991 Wien

⁴⁷⁴ ebd. S.16

⁴⁷⁵ ebd.

⁴⁷⁶ Ich beziehe mich innerhalb dieses Themenfeldes im Folgenden besonders auf Susan Kamel, da sie sowohl die aktuellste Abhandlung zum Thema ‚Religion im Museum‘ verfasst hat und mit ihrer Forderung gegen eine „Unmittelbarkeitsempfase“ gleichzeitig paradigmatisch für Kritik an Kunst- und Religionsphänomenologie steht. Sie zeigt damit eine zeitgenössische Gegenperspektive meiner Betrachtungs- und Vorgehensweise auf.

⁴⁷⁷ Susan Kamel; „Religiöse Erfahrung oder ästhetische Erfahrung? Versuch gegen jegliche Unmittelbarkeitsempfase bei der Kunstbetrachtung.“; <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss/forschung/vw-stiftung/kamel/>; 2008 (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁴⁷⁸ ebd. S.1 (Hervorhebung J.U.)

„Religion“ als *vermittelte Begriffe*, die es einerseits im Rahmen des kulturellen Symbolsystems (nach Geertz) zu lesen gelte und die andererseits nach Foucault zugunsten einer diskursiven Praxis aufgegeben würden. Das *Lesen* selbst impliziere bereits eine visuelle Erschließung kultureller Symbole, wobei die von Kamel nach Foucault vorgeschlagene diskursive Praxis an sich mit der Frage nach den „Bedingungen verknüpft ist, die die Organisation von Wissen beeinflussen und Inhalt und Form des Denkens bzw. Sprechens determinieren“.⁴⁷⁹

Des Weiteren verweist Kamel auf die Begriffsgeschichte ‚Kunst‘ über die vormoderne Ästhetiktheorie auf Aristoteles: Hier wurde *Kunst* als ‚mimesis‘, d.h. als Nachahmung, begriffen, um den „Schein der Nähe“⁴⁸⁰ zu erzeugen. Analog zum Religionsbegriff ist anzumerken, dass Schönheit, auch und besonders im Sinne der *Schönheit als Kunst*, im frühen Mittelalter als etwas verstanden wurde, das nicht vom ‚Göttlichen‘ zu trennen war. Die Schrift „Die Namen Gottes“⁴⁸¹ aus dem 5.Jh. n.Chr. ist maßgeblich für die mittelalterliche Ästhetik und führt *Schönheit* äquivalent zum Begriff des *Göttlichen* ein: „In immer neuen Wendungen vergleicht Pseudo-Dionysios Aeropagita das von Gott kommende Gute mit dem Sonnenlicht, das alles Lebendige erleuchtet, erschafft, belebt, zusammenhält und vollendet. Wie die Sonne verströmt auch Gott sein Licht in die Welt, gibt den Dingen Gestalt und Leben und lässt sie so am Guten teilhaben. [...] Darum wird Gott zurecht nicht nur gut, sondern auch schön genannt, und zwar im eigentlichsten Sinne, *denn alle Schönheit dieser Welt ist nur ein Abglanz der göttlichen, der einzigen wahren und vollkommenen Schönheit. Die göttliche Schönheit ist das Licht, das die Welt erhellt, und damit die Quelle und das Urbild alles Schönen.*“⁴⁸²

Die Gleichsetzung göttlichen Wirkens mit Licht prägte die Vorstellung von Gott bzw. dem Göttlichen im Mittelalter elementar. Obwohl Gott selbst nicht sichtbar war, so symbolisierte das Licht etwas, das seinem Wesen ähnelte.⁴⁸³ ‚Schönheit‘ bezeichnete in diesem Sinne alles was hell, leuchtend, glänzend oder bunt war – das, was *strahlte*. Diese Strahlkraft galt und gilt ebenso als beschreibendes Moment für Personen:

⁴⁷⁹ ebd. S.3

⁴⁸⁰ Michael Hauskeller; „Was ist Kunst? Positionen von Platon bis Danto.“; Verlag C.H.Beck, München 1998 S.19

⁴⁸¹ Als Verfasser galt lange Zeit Dionysios, der wahre Autor ist jedoch unbekannt. Die halbmystische Schrift über „Die Namen Gottes“ wurde maßgeblich für die mittelalterliche Ästhetik. (vgl. auch Hauskeller 1998 S.21)

⁴⁸² zitiert nach Hauskeller 1998 S.21 (Hervorhebung J.U.)

⁴⁸³ ebd. S.22

Harmonische wohlproportionierte Körper wurden (und werden) als Lichtgestalten beschrieben, da „sie gegenüber der formgebenden Macht des Lichts aufnahmebereit waren.“⁴⁸⁴

In eben diesem Verständnis liest sich auch Gerard van der Leeuws Position zur Kunst und Religion, die sich im Feld der ‚Religionsphänomenologie‘ verorten lässt.⁴⁸⁵ Er postuliert „daß alle echte Kunst religiös ist, daß das Heilige naturgemäß auch das Schöne umfaßt [...] Schönheit ist Heiligkeit.“⁴⁸⁶ ‚Schönheit‘ wird so als ein *gegebener Zustand* definiert: Sie ist den Dingen, den Formen immanent – gegeben von Gott (der ebenso selbstverständlich als immanent verstanden wird). Erneut wird die Unterschiedlichkeit des Verständnisses und Gebrauchsweisen der Termini im Feld ‚Phänomenologie‘ (in diesem Fall am Beispiel van der Leeuws), je nach wissenschaftlicher Verortung in Kunst- oder Religionswissenschaft, deutlich. Ein Voraussetzen von göttlicher Immanenz oder bspw. Zuschreibungen wie ‚Schönheit‘ sind in der Kunstwissenschaft – und im Selbstverständnis dieser Arbeit – *explizit nicht* angelegt. Denn hierbei würden universalistische Kriterien entworfen, die, entsprechend auch in der formalistischen Ästhetik, die formale Kriterien zum Maßstab macht, das Konstrukt – den Charakter der Ästhetik als ‚Aisthesis‘ – als Lehre der *Wahrnehmung* determinieren.⁴⁸⁷

Kamel operiert in ihren Auseinandersetzungen mit dem Begriff der ‚religiösen Gegenstände‘, die sie auch als ‚religiöse Kunst‘ bezeichnet. Eine explizite Unterscheidung nimmt sie nicht vor. Inwieweit sich damit ihre Argumentation auf religiös (und religiös konnotierte) Gegenstände im Kontext von – oder als Kunst – beziehen lässt, bleibt offen. Sie spricht sich für eine Ausstellungsform aus, in der eine klare Trennung zwischen den Bereichen der ‚Kunst‘ und den ‚religiösen‘ Gegenständen unter entsprechenden Bedingungen der Vermittlung erfolgt.

Das Museum als Präsentationsort für ‚Religionen‘ unterteilt sie in zwei Typen: das Kunstmuseum und das kulturgeschichtliche Museum. Im kulturgeschichtlichen Museum erschienen Religionen als Teil von Kulturen, in Kunstmuseen als ‚religiöse Kunst‘, so Kamel. Die Präsentation von ‚religiöser‘ (z.B. auch ‚religiöse‘ Inhalte

⁴⁸⁴ ebd.

⁴⁸⁵ die eben nicht eine ‚Phänomenologie‘ im kunstwissenschaftlichen Sinne meint (vgl. Einleitung der vorliegenden Arbeit)

⁴⁸⁶ Gerard van der Leeuw; „Vom Heiligen in der Kunst.“ ; Carl Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1957 S.270

⁴⁸⁷ vgl. auch Kamel 2008

thematisierender Kunst, so möchte ich präzisieren) Kunst „und damit von Religion als Kunst im Kunstmuseum“ definiert Kamel als „die ältere und [...] bedeutsamere Präsentation.“⁴⁸⁸ An dieser Stelle wird deutlich, dass Kamel weder explizit noch implizit zwischen den Begrifflichkeiten ‚Kunst‘, ‚Religion‘ und ‚religiöser Kunst‘ differenziert. Wenn sie hier von der Präsentation ‚religiöser‘ Kunst auf die Präsentation von ‚Religion‘ im Museum schließt, übergeht sie die Kunst als *eigenständiges* Medium. Das angeschlossene Zitat des Kunsthistorikers Werner Busch, wonach der weitgehend größte Teil der in Museen präsentierten Bilder religiös fundiert sei lässt die Schlussfolgerung, ‚religiöse‘ Kunst sei demnach (nur) präsentierte Religion, nicht zu.⁴⁸⁹ Darüber hinaus, so folgert Kamel, verhalte sich ‚Religion‘ zu ‚Kunst‘ im Rahmen des Museums konstitutiv: „Wird Kunst mittels rein ästhetischer Präsentation dekontextualisiert und enthistorisiert, so sind auch Religionen im neuen Bildungsort Museum nicht davor gefeit, ästhetisiert zu werden, so dass Religion als Kunst ästhetisch erlebt werden kann.“⁴⁹⁰

Kamel wendet sich gegen jegliche ‚Unmittelbarkeitsempphase‘ bei der Kunstbetrachtung, da sie dadurch die Gefahr wähnt, dass Religion als Kunst vermittelt und Kunst generell als religiös inspiriert wahrgenommen werden könnte. Zudem betont sie, dass gerade in Bezug auf die Religion diese ‚Unmittelbarkeitsempphase‘ bemüht würde, um dann „mittels eines ‚ozeanischen Gefühls‘, des ‚Numinosen‘ und des ‚ganz Anderen‘ den Erfahrungsdiskurs der empirischen Wissenschaftlichkeit zu entheben.“⁴⁹¹ Religion könne dadurch auf das religiöse Erleben als eine präreflexive sinnliche Erkenntnis reduziert werden, womit sie, radikal vom rationalen mittelbaren Erkennen getrennt, einer Urerfahrung gleichgemacht und somit von der Wissenschaftlichkeit losgelöst würde.⁴⁹²

Im Bewusstsein der Deutigkeit des Objekts kann unvermittelte Präsentation anders verortet werden: Eine *Vermischung* ist in diesem Sinne gar nicht möglich – es handelt sich um eine offene Betrachtung, die unterschiedliche Wahrnehmung zulässt und sowohl eindeutige als auch mehrdeutige Aspekte in *Gleichzeitigkeit nebeneinander* eröffnet.

⁴⁸⁸ ebd. S.4 f.

⁴⁸⁹ ebd. S.5

⁴⁹⁰ ebd.

⁴⁹¹ Kamel 2008 S.6

⁴⁹² ebd. S.6 ff.

Eine ‚Loslösung‘ von Wissenschaft oder eine Reduzierung auf sinnliche Erkenntnis ist unter Berücksichtigung der Deutigkeit eines Objekts kein Problemfeld, denn diese Perspektiven ereignen sich nur im Zusammenspiel und in Parallelität mit anderen Ebenen.

In religiösen Objekten ist *auch* die Option sinnlich präreflexiver Erfahrung angelegt – man denke exemplarisch an die Gestalt der Buddhafigur⁴⁹³ oder die mitleidsvolle Ausgestaltung eines Schmerzensmannes – die sich auch oder gar besonders (jedoch nicht nur) *unvermittelt* erfahren lässt. Trotzdem können die Objekte unberührt davon in und aus wissenschaftlichen sowie anderen Kontexten betrachtet und untersucht werden. An dieser Stelle sei im Sinne Wittgensteins angemerkt, dass die Möglichkeit besteht, auch durch den Umgang mit Kunst bzw. allgemein auf ästhetische Weise Erkenntnis zu gewinnen.⁴⁹⁴ Die Ästhetik bzw. das *ästhetisch genaue Denken* steht im Hinblick auf Wahrnehmung und Erkenntnisgewinn keinesfalls in einem Gegensatz zur rationalen Vernunft oder zur Logik.

Die von Kamel angenommene weitgehende Dualität der Felder ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ sowie die damit einhergehende proklamierte *Vermittlungsnotwendigkeit* lässt das Objekt jeweils in gelenkten und inszenierten Eindeutigkeiten *erscheinen*. Erkenntnisgewinn über die Möglichkeit offener Wahrnehmung im Sinne einer *ergebnis- bzw. kategorisierungsoffenen Begegnung* mit dem Objekt bleibt in dieser Position unberücksichtigt. Der Besorgnis einer reinen Ästhetisierung von ‚Religion‘ steht das Modell der Deutigkeit vermittelnd gegenüber: Auch im Rahmen einer unvermittelten Präsentation *kann* die Buddhafigur ein religiöser Gegenstand sein da sie dies innerhalb ihrer Deutigkeit potentiell *ist*. Eine solch unvermittelte Präsentation zeigt nicht nur eine mögliche „Antwort auf den alten Museumskrieg zwischen Ethnologie und Kunstgeschichte“⁴⁹⁵ auf und rückte damit „ästhetische Bildung in den Vordergrund“,⁴⁹⁶ wie Kamel kritisiert, sondern eröffnet sehr wohl und gerade in Zeiten politischer wie religiöser Weltkrisen eine offene und mehrperspektivische Annäherung an Eigenes und

⁴⁹³ siehe dazu ausführlich beschreibend Teil III der vorliegenden Arbeit

⁴⁹⁴ Ludwig Wittgenstein; „Vermischte Bemerkungen. Ein Auswahl aus dem Nachlaß.“ [1970]; Georg Henrik von Wright (Hrsg.); Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main 1994; S.79 (undatierte Bemerkung in einem Manuskriptheft aus den Jahren 1939/40); „[Die Menschen glauben] die Wissenschaftler seien da, sie zu belehren, die Dichter und Musiker, um sie zu erfreuen. Daß diese etwas zu lehren haben, kommt ihnen nicht in den Sinn.“

⁴⁹⁵ Kamel 2008 S.11

⁴⁹⁶ ebd.

Fremdes. Die von Kamel vorgeschlagene „theoriegeleitete Wahrnehmung“⁴⁹⁷ als vermittlungstheoretisches Konzept bedeutet immer auch eine *Bestimmung* und Fokussierung auf *gesetzte* Aspekte. Eine diskursive und *sehende* Annäherung⁴⁹⁸ hingegen ereignet sich individuell und kann in dialogischem Austausch oder erneuter und diverser kontextueller Betrachtung in facettenreiche Mehrdeutigkeit geführt werden, die der Deutigkeit eines Objektes entspricht.

1.4 Museum – säkularer oder sakraler Raum?

Das Museum wird oftmals als Ort von ‚Religiosität‘ im Sinne eines Raumes des kontemplativen Erlebens, sich Einlassens und des *Wirkenlassens* von Werken inszeniert und proklamiert. Manche Positionen gehen soweit, jede Form moderner Kunst als transzendent inspiriert zu sehen.⁴⁹⁹ Kritiker merken an, dass eine solche Zuschreibung Religion auf ein Phänomen sui generis, eine „universale[n] anthropologische[n] Konstante“,⁵⁰⁰ reduziere, die in ihrer Eindimensionalität weder der Kunst noch der Religion in irgendeiner Form gerecht würde.⁵⁰¹

Gleichzeitig sprechen nicht wenige (Kunst-)Historiker⁵⁰² von Kirchen als Museen – sowie von Museen als Kirchen – und evozieren so eine Subsumierung der Religion und religiöser Gegenstände unter dem Begriff ‚Kunst‘. In beiden Fällen werden Kunst und Religion als „gleichsprüchlich, als ‚Zwillinge oder Klone einer Menschheit‘ beschrieben, die sich auf ihr ‚Wesentliches‘ beschränken sollten: Der Begegnung mit Schönheit und mit den Göttern.“⁵⁰³

Programmatisch dazu liest sich der Titel einer Schrift von Ernst Müller aus dem Jahr 1998: „Das Erhabene als Grenzkategorie religiöser und ästhetischer Erfahrung“⁵⁰⁴ –

⁴⁹⁷ ebd.

⁴⁹⁸ verstanden im Sinne Imdahls Begrifflichkeit des „sehenden Sehens“: "[D]er Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung [...] prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität." in: Max Imdahl; „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“ [1979]; in: Angeli Janhsen-Vukicevic (Hrsg.); „Max Imdahl. Gesammelte Schriften 3“; Frankfurt am Main 1996, S.424

⁴⁹⁹ Wieland Schmied; „GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung.“ in Wieland Schmied (Hrsg.); „GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit.“; Edition Cantz, Stuttgart 1990 S.11-26 / siehe auch Kamel 2008 S.6

⁵⁰⁰ Kamel 2008 S.6

⁵⁰¹ ebd. S.6

⁵⁰² bspw. Boris Groys in „Logik der Sammlung“ [1997]; Carl Hanser Verlag, München 2009

⁵⁰³ Kamel 2008 S.6 mit Verweis auf van der Leeuw

⁵⁰⁴ Ernst Müller; „Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung.“; in Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink

Müller sieht die Kunst als Medium das ‚Nicht-Darstellbare‘, das ‚Absolute‘, das ‚Numinose‘ darzustellen. Die Religionswissenschaftlerin Susanne Lanwerd beschreibt dies wiederum als eine „Sakralisierung von Kunst“, ⁵⁰⁵ einen Vorgang der Kultur- und Religionswissenschaft sowie Kunstgeschichte und -wissenschaft auf eine *Religionsgeschichte* verknappe.

Kuratierte Begegnungen von ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ sind in Museen und auch in Kirchen zu unterschiedlichen Themen und mannigfaltigen Konzepten realisiert worden. Kamel merkt kritisch an, dass „kirchliche Institutionen von sich aus die Nähe zu Museen [suchen], um ihrerseits deren Inszenierungsstrategien zu nutzen und eine identische ‚Grundstruktur‘ religiöser und ästhetischer Erlebnisse zu postulieren.“ ⁵⁰⁶ Stellvertretend für viele Proklamationen in diesem Sinne sei Groys zitiert, der das Museum zur neuen Kirche erklärt: „[Das Museum habe] die Kirchen ersetzt, nachdem der Mensch infolge der Säkularisierung sich selbst als Ding begriffen und [...] wie es immer in solchen Fällen passiert, begonnen hat die Dinge zu sakralisieren.“ ⁵⁰⁷

Der Künstler Brain O’Doherty leistet mit seinen Betrachtungen von Kunst im White Cube einen entscheidenden Beitrag zur Ausstellungstheorie. Er nimmt eine kritische Haltung zum Prinzip des White Cubes als Äquivalent von sakralen Räumen ein und beschreibt sie wie folgt: „[Der White Cube hat] etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors [das sich] mit schickem Design und einem einzigartigen ‚Kultraum der Ästhetik‘ verbindet.“ ⁵⁰⁸ Auch die Kunsthistorikerin Carol Duncan bezeichnet das Museum, nicht nur in der Kategorie eines White Cubes, als eine Art säkularen Tempel. ⁵⁰⁹ Duncan reflektiert das Phänomen Kunstmuseum als *Ritual* und referiert vom Feld der Kunst zur Religion. Nicht nur die Architektur und das jeweilige Setting der Museen führt sie analog zur Religion ins Feld. Nach Duncan sind es die Besuchenden

(Hrsg.), „Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute.“; Fink Verlag, München 1998; S.144-164 / siehe auch Kamel 2008 S.6

⁵⁰⁵ Susanne Lanwerd; „Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit.“; Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2002 S.10

⁵⁰⁶ Kamel 2008 S.7

⁵⁰⁷ Groys [1997] 2009 S.9

⁵⁰⁸ Brain O’Doherty; „In der weißen Zelle. Inside the White Cube.“; Wolfgang Kemp (Hrsg.); Merve Verlag, Berlin 1996 S.9

⁵⁰⁹ Carol Duncan; „Civilizing Rituals. Inside public art museums.“; Routledge London and New York; 1995 S.7

selbst, die das religiöse Moment entsprechend dem Ritual durch Interaktion verwirklichen (können).

Das Museum bietet, gleich einer mittelalterlichen Kathedrale, Bühne und Rahmen: Durch das Arrangement der Objekte, die Beleuchtung und die Aufeinanderfolge der Ausstellungsräume werden Aufmerksamkeiten gelenkt und Blick- sowie Laufrichtungen lanciert. Die Betrachtenden folgen diesen Strukturen wie Pilger in einer Kirche der narrativen Route eines Kreuzweges. Während in der Kirche an entsprechenden Stellen innegehalten wird um zu beten, bietet das Museum sowohl durch Texttafeln als auch durch die Platzierung von Bänken Orte des arrangierten Verweilens und der dinglich-räumlich gesetzten Kontemplation.⁵¹⁰

Im Wallraf-Richartz-Museum in Köln trug sich eine Geschichte zu, die die Frage nach dem Wechselspiel von ‚Religion‘ und ‚religiösen‘ Gegenständen in musealen Kontexten zuspitzt und die Bezeichnung des Museums als Kirche oder Tempel deutlich hinterfragt: Eine Bäuerin aus der Eifel, die jahrelang täglich im Kölner Dom vor einer Madonnenfigur gebetet hatte, setzte diese gewohnte Tätigkeit fort, auch nachdem die Madonna ins Museum überführt und dort Teil der Ausstellung wurde. Die Museumswärter verwiesen die Frau wiederholt des Museums, andere Besuchende reagierten auf die kniende Frau teils aggressiv, teils spöttisch. Das Museum sprach letztlich einen Erlass aus, nachdem es verboten sei im Museum zu beten.⁵¹¹

Bazon Brock verweist auf die Nähe des Wallraf-Richartz-Museums zum Kölner Dom und der daraus resultierenden verkehrenden Spannung: „Raffinierterweise ermöglichten die Architekten in einem Flügel des Museums den Blick auf das Gotteshaus. Sie machten damit die Wechselbeziehung überdeutlich, die zwischen den Leuten besteht die im Museum beten, indem sie Bilder als Kunstwerke meditierend anschauen, die aber nie als solche gemalt worden sind, sondern um Kirchen zu schmücken, und den Leuten, die sich im Dom zu Köln wie Touristen, d.h. wie säkularisierte Betrachter, verhalten.“⁵¹²

⁵¹⁰ vgl. ebd. S.12

⁵¹¹ Bazon Brock; „Musealisierung - Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung.“; in Wolfgang Zacharias (Hrsg.); „Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung.“; Klartext Verlagsgesellschaft, München 1990 S.52 / zitiert nach Eva Sturm; „Konservierte Welt. Museum und Musealisierung.“; Reimer Verlag, Berlin 1991 S.107

⁵¹² Bazon Brock; „III.5 Kunst und Krieg - Betverbot und Bildersturm. Der Künstler als gnadenloser Konkurrent Gottes. Wie Kunst wirksam wird (und dennoch nicht angebetet werden muß).“; in: „Der Barbar als Kulturheld. Gesammelte Schriften 1991-2002.“; DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2002 S.250

Der griffigen und populären Bezeichnung des Museums als Kirche oder Tempel liegt die Annahme einer unmittelbaren Vermischung zweier vermeintlich konträrer Räume zugrunde: Ein Tempel an sich kann nicht säkular sein, sowie ein säkularer Raum im ursprünglichen Sinne kein Tempel ist, sondern sich dieser eben als *Profanum* explizit vom *Fanum* absetzt.⁵¹³ Wird nun das Museum zum Tempel erklärt – bspw. aufgrund der andächtigen Stille, der besonderen architektonischen Ausgestaltung und der meditativen Atmosphäre – lassen sich die Begriffe ‚Tempel‘ und ‚Kirche‘ nicht im *religiösen Sinne* verstehen. Es scheinen primär synästhetische Merkmale zu sein, die zu dieser Analogie führen.

Das Museum ist weder Kirche noch Tempel in einem religiösen Verständnis: hier werden keine Rituale vollzogen. Die ‚Experten‘, die sich den Besuchenden nach Wunsch annehmen sind mit ‚religiösen Experten‘ nicht zu vergleichen – deren Aufgabenfeld liegt nicht nur im Gespräch oder in der Vermittlung von Unbekanntem, sondern in der Moderation und Verbindung zur transzendenten Sphäre sowie der Seelsorge. Die Kirche⁵¹⁴ versteht sich darüber hinaus als ein ‚Haus Gottes‘ – und zwar *eines* expliziten Gottes. Das Museum zeigt als Ort ggf. immer ‚Kunst‘, Kulturgüter und Zeitzeugnisse, jedoch in variierenden Ausstellungen und Kompositionen: Museen präsentieren Wechsel- und Gastausstellungen, unterschiedliche Kuratoren und Direktoren verändern Schwerpunkte und Perspektiven in bestehenden Sammlungen, und neue Ankäufe oder Leihgaben sorgen für einen permanenten Wandel innerhalb des Museums. Die Kirche hingegen bleibt als Ort ihren Ansichten, sowie ihren Perspektiven und den gewählten visuellen Repräsentationen, lang anhaltend treu. Obwohl auch der Islam ‚Religion‘ ist und die christliche Kirche ein religiöser Ort, sowie ein kubistisches Gemälde genauso ‚Kunst‘ ist wie eine Fotografie es sein kann, wäre ein Austausch im Rahmen der Örtlichkeit die ‚Kunst‘ betreffend möglich, für die ‚Religion‘ hingegen undenkbar.

Vielleicht liegt hier der elementare Unterschied zwischen den Räumen der ‚Kunst‘ und denen der ‚Religion‘: Sie haben stark divergierende *Spielräume*, die ihre Nutzung betreffen – Religion verlangt auch im Hinblick auf ihre Räumlichkeiten konkrete Eindeutigkeit, die Kunst und ihre Orte hingegen können variabler agieren. Selbst wenn

⁵¹³ Tatsächlich aber ist der Begriff ‚Tempel‘ im allgemeinen Sprachgebrauch längst auch in anderen Bedeutungsfeldern in Gebrauch; man denke bspw. an die Bezeichnung ‚Konsumtempel‘ für ein Kaufhaus.

⁵¹⁴ Die Kirche ist hier begrifflich exemplarisch geführt, die Überlegungen gelten gleichermaßen für Synagogen, Moscheen, Tempel usw.

in Kunstmuseen ausschließlich ‚Kunst‘ gezeigt wird, ist die Möglichkeit gegeben, unterschiedliche Formen, Gattungen und Genres zu zeigen ohne, dass sie ihren Status als Kunstraum aufgeben. Religiöse Räume hingegen sind nicht nur als Räume *für* Religion bestimmt, sondern für *eine bestimmte* Religion.⁵¹⁵ Wird diese Eindeutigkeit zugunsten einer Mehrdeutigkeit geöffnet, verliert der religiöse Raum seinen Status.

André Malraux führt in seiner Abhandlung „Das imaginäre Museum“ ebenfalls ein dualistisches Verständnis von Kunst und Religion ins Feld. Er schlussfolgert über das Phänomen der sich verwechselnden Kontexte sakraler bzw. säkularer Art in Form des Museums: „So zwingt das Museum das Kruzifix Skulptur zu werden.“⁵¹⁶ Im Hinblick auf die Geschichte um die betende Frau im Wallraf-Richartz-Museum ist die These von Malraux paradigmatisch – der ‚offizielle‘ Status des Objektes wird durch die räumliche Versetzung entsprechend verändert, sodass sich der Konsens um die Gebrauchsweisen ebenso wandelt. Dennoch bleibt in der Deutigkeit des Objekts Angelegtes bestehen, das Objekt – ob Buddhafigur oder Madonnenstatue – wird je nach Ausstellungskonzept im Museum vermittelt oder unvermittelt präsentiert, die Betrachtenden nehmen wahr was sich ihnen aufgrund dessen, ihrer Vorkenntnis und Vorerfahrung sowie ihrer Wahrnehmung entsprechend eröffnet.

Je nach Museumsordnung ist eine (temporäre) Überführung des Objektes in sakrale Kontexte erlaubt, gar erwünscht⁵¹⁷ oder gänzlich verboten. Die Verfahrensweisen der Museen basieren einerseits auf den Richtlinien der ICOM⁵¹⁸ und werden andererseits individuell bestimmt.

Entsprechend dieser Ausführung und der exemplarisch genannten Positionen ist festzustellen, dass eine gleichmachende begriffliche Verbindung von ‚Museum‘ und ‚Kirche‘ bzw. ‚Tempel‘⁵¹⁹ nicht konsistent ist. Im weiteren Sinne einer These von Susan Kamel: „Einer vermeintlichen Säkularisierung folgt nicht automatisch eine Sakralisierung der Lebenswelt.“⁵²⁰ Nicht alle Kunst ist Religion, genauso wie Religion

⁵¹⁵ Hier gibt es sicher Ausnahmen, bspw. bilden Andachtsräume, die sich häufig in Krankenhäusern oder anderen öffentlichen Orten finden eine besondere Kategorie. Jedoch sind diese im Sinne einer Lösung zu verstehen, die auf begrenztem Raum temporär verschiedenen Menschen Möglichkeit zur Andacht bieten möchte und damit Offenheit und eine gewisse Multifunktionalität offeriert.

⁵¹⁶ André Malraux; „Das imaginäre Museum.“[1947]; Campus Verlag, Frankfurt 1994 S.38 f.

⁵¹⁷ siehe dazu bspw. Teil V Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁵¹⁸ siehe dazu Teil V Kapitel 1.6. der vorliegenden Arbeit

⁵¹⁹ als exemplarisch bezeichnende Begriffe eindeutig sakraler Orte

⁵²⁰ Kamel 2004 S.14

bzw. religiöse Objekte sich nicht ausschließlich auf ästhetische Kriterien reduzieren lassen. Mehrdeutigkeit ist in den Objekten angelegt – diese lässt sich unter Berücksichtigung der Deutigkeit eröffnen. Eine pauschale Vermischung hingegen bedeutet unreflektierte Gleichmachung der Felder. Dass Kunst zu einer Ersatzreligion avanciert und sich damit säkulare und sakrale Felder verbänden, wie sich auch im Hinblick auf die inflationäre Nutzung von Betitelungen wie ‚Museen als neue Kirchen‘ schlussfolgern ließe, und sich demnach phänomenal in Museen zeigen müsste – lässt sich m.E. nicht abbilden. Überschneidungen und Parallelen innerhalb der Bereiche sind auf synästhetischer Ebene auszumachen, jedoch bedeutet dies keine Gleichsetzung. Wäre dem so, würden sich Diskussionen um Blasphemie und die Frage nach einer *richtigen* Präsentation religiöser Objekte in Museen erübrigen: Das Museum wäre genauso sakraler Raum wie die Kirche.

1.5 ‚Religiöse‘ Objekte im Museum

Die Frage nach der Unterscheidung von Kunst- und Kulturobjekten bzw. des daraus resultierenden ‚adäquaten‘ Präsentationsortes bestimmten thematisch den ‚Berliner Museumskrieg‘, der in einer Publikation von Karl Scheffler im Jahr 1921⁵²¹ ausführlich dargelegt wurde. Scheffler skizzierte in seiner Streitschrift, in der er sich konkret auf die Berliner Museen bezieht, die museale Trennung der Felder Kunst und Völkerkunde.⁵²² Den Bereich der völkerkundlichen Museen bezog er wörtlich auf das, was in dieser Zeit und seinem Verständnis nach ‚Völkerkunde‘ bedeutete: eine Wissenschaft, „die sich, mit einem Wort auf die Völker beschränken [sollte], die keine Geschichte haben [sic!]. Das heißt: sie sollte sich beschränken auf die Völker der vorgeschichtlichen Zeit und die sogenannten Naturvölker.“⁵²³ Des Weiteren differenzierte er die Zuständigkeitsbereiche von Historikern und Ethnologen, indem er den Ersten ‚Abläufe‘ und den Zweiten ‚Zustände‘ als jeweilige Forschungsfelder zuordnete.

Diese Auseinandersetzung markiert die Ausgangsbasis des sogenannten ‚Berliner Museumskriegs‘, der im Kern ein Streit über die abgesteckten Zuständigkeitsbereiche der Fächer (Kunst-)Geschichte und Völkerkunde war. Scheffler konstatierte, dass eben dieser Streit nicht zuletzt in den Museen ausgetragen und sichtbar würde: Kunst

⁵²¹ Karl Scheffler; „Berliner Museumskrieg“; Cassirer Verlag, Berlin 1921

⁵²² Diese Trennung gilt bis heute, mit Ausnahme des Islamischen Museums, dessen besondere Stellung und Entstehungsgeschichte Susan Kamel in ihrer Publikation von 2004 beschreibt.

⁵²³ Karl Scheffler 1921 S.9 / siehe auch Kamel 2004 S.41 ff.

symbolisiere die geschichtsbildende Energie, Kunst sei selbst in Form verwandelte Geschichte: „[D]as Kunstwerk aber, mag es gestern, vor dreihundert oder vor dreitausend Jahren entstanden sein, trifft unmittelbar das Gefühl.“⁵²⁴ Schefflers Ausführungen liegt eine rein formalästhetische Definition des Kunstbegriffs zugrunde. Dies wird in seinen Ausführungen umso deutlicher, wenn auf das ewig verbindende Moment der Kunst verwiesen wird, das nach Platon als „das ewig eine, das sich vielfach offenbart“⁵²⁵ definiert wird. Diese Perspektive bedeutet für jegliche außereuropäische oder auch antike Kunst (nach diesem Verständnis wäre hier - ggf. in beide Kategorien - auch eine Buddhafigur einzuordnen), dass ihre Herkunft oder ihre zeitliche Entstehung von keinem kategorial-bestimmenden Interesse sind. Jegliche kulturellen Unterschiede und epochalen Verortungen werden zugunsten eines formalästhetischen Kunstbegriffs aufgehoben.⁵²⁶ Aus dieser Argumentation erwächst die Forderung nach einer Herauslösung jedes Kunstwerks aus völkerkundlichen Sammlungen: „Kunstwerke gehören nicht in das Museum für Völkerkunde einerlei, welcher Zeit und welchem Volk sie angehören, sie sind zu isolieren und mit ihresgleichen zusammenzubringen. Und es gehören umgekehrt Gegenstände der Völkerkunde nicht ins Kunstmuseum.“⁵²⁷

Allerdings ist die Unterscheidung der Gegenstände in Objekte der ‚Kunst‘ und Objekte der ‚Völkerkunde‘ bzw. der ‚Religion‘ nicht immer eindeutig vorzunehmen. Es lässt sich meist für beide Felder entsprechend argumentieren, es liegt im Kern der Deutigkeit des jeweiligen Objekts. Insofern sind es entweder *konkrete Vermittlungsstrategien*, die im entsprechenden Rahmen für vermeintliche Eindeutigkeit sorgen oder es ist die Kontextualität, die die, bzw. eine (Be-)Deutung, besonders hervorhebt.

Die Buddhafigur findet sich an den unterschiedlichsten sakralen sowie säkularen Orten, in Kunstmuseen und in völkerkundlichen Sammlungen, in Baumärkten und in Tempeln. Eine einteilende Bewertung in aus rein buddhistischer Sicht *richtige* und *falsche* Orte führt an einer gesamtheitlichen Annäherung an die Buddhafigur vorbei. Zielführend hingegen ist die Fokussierung des Objekts aus unterschiedlichen Perspektiven im Hinblick auf verschiedene Orte, Präsentationen und Vermittlungen. So lässt sich eine dem Objekt entsprechende mehrperspektivische Untersuchung unternehmen. Diese Vorgehensweise enthüllt die Deutigkeit des Untersuchungsgegenstandes und versteht

⁵²⁴ ebd. S.15

⁵²⁵ ebd. S.15

⁵²⁶ was sich in der Kritik mit der ‚Religionsphänomenologie‘ vergleichen lässt

⁵²⁷ ebd. S.16

sich aufgrund dessen immer unter der Maßgabe, nicht umfassend und endgültig bestimmen zu wollen und zu können.

Das Ansinnen, unterschiedliche Völker, seien sie geographisch und kulturell vermeintlich noch so weit voneinander entfernt, einander durch Kunst Objekte näherzubringen und über rein formalästhetische Kriterien Gemeinsamkeiten zu definieren, ist keineswegs ausschließlich ein Thema der 1920er Jahre.⁵²⁸ Auch im 21. Jh. gibt es zahlreiche Ausstellungskonzepte, die über Begegnungen auf formalästhetischer Ebene Ähnlichkeiten aufzeigen und damit auch mögliche Differenzen oder Unterschiedlichkeiten zwischen den Religionen und Kulturen auf diese Weise zu schmälern, wenn nicht gar aufzuheben, versuchen. Als Beispiel sei auf die Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ im Düsseldorfer „kunst palast“ im Jahre 2001 verwiesen. Ähnlich dem Ausstellungskonzept der Schau „GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“ aus dem Jahr 1990, stellten auch hier die Ausstellungsmacher ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ als Kategorien einer unmittelbaren Erfahrung auf eine Ebene. Inwieweit diese Form der Präsentation den Kategorien ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ und damit verschiedenen Religionen und Kulturen gerecht werden kann, bleibt diskussionswürdig.

Im Sinne Kamels wäre dazu kritisch anzumerken, dass bspw. die abstrakte Ornamentik der islamischen visuellen Kultur formalästhetisch eine Form der Entsprechung in abstrakter Kunst der Moderne oder vielleicht auch in der Architektur der griechischen Antike fände, sich darüber hinaus jedoch keine weiteren Zugänge oder Erkenntnisoptionen die Religionen, die Kulturen oder die Kunst betreffend, ergäben. Der ‚ästhetische Genuss‘ hätte demzufolge Priorität vor rationaler Erkenntnis – fremde Kulturen und Religionen würden „mittels der *reinen* unmittelbaren Wahrnehmung *geschaut*“.⁵²⁹ Kamel konstatiert in diesem Sinne, dass im Zuge der Annahme einer Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung von einer universalistischen sinnlichen Wahrnehmung ausgegangen wird, die ihrerseits jede rationale Erkenntnis von Sinnlichkeit befreie und diese dadurch als „präsinlich oder präästhetisch konstruiert“⁵³⁰

⁵²⁸ In den 1920er und 1950er Jahren waren Ausstellungsformate dieser Art allerdings besonders populär, was auch Publikationen wie „5000 Jahre Moderner Kunst. Oder: das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Gegenwart und Kunst der Vergangenheit in Gegenüberstellungen.“; Phaidon Verlag, London 1952 und „Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen.“; Phaidon Verlag, Wien 1934; beide von Ludwig Goldscheider, aufzeigen.

⁵²⁹ vgl. Kamel 2004 S.102

⁵³⁰ ebd. S.102

würde. Das Resultat einer solchen Gegenüberstellung sei demnach ein hierarchisches Verhältnis derselben und dazu rücke es den ‚reinen Kunstgenuss‘ sowie die ‚wahre religiöse Erfahrung‘ in einen Bereich der Inkommunikabilität.⁵³¹ Die ähnliche Verhandlung der beiden Felder machte sich deutlich durch Begriffsverschiebungen wie: „Der Kunstgenuss ist eine eigene Art der Andacht.“⁵³²

Dieser Position lässt sich das konzeptionelle Modell der Deutigkeit entgegensetzen. Unter Berücksichtigung der Deutigkeit bedeutete eine vermittelte Präsentation, bspw. der Buddhafigur als explizit religiöses Objekt, lediglich die Vermittlung *eines* Aspektes innerhalb der Deutigkeit des Objekts. Diese Form der Präsentation würde der Figur in Teilen dann gerecht, sofern nicht der Anspruch einer *allumfassenden* Interpretation gehegt würde. Eine *unvermittelte* Inszenierung der Buddhafigur bietet hingegen eine offene, eben *unvermittelte* Option der Wahrnehmung, in der ggf. auch der Aspekt der ‚Religion‘ geschaut würde, dazu aber auch ganz andere Ebenen innerhalb der Deutigkeit des Objekts möglicherweise leichter sichtbar werden könnten, da es eben nicht in gesetzter *Ein*-Deutigkeit erscheint.

Die Unterscheidung des Objekts in Kategorien wie ‚Kunst‘ oder ‚Religion‘ ereignet sich immer auf Grundlage der Deutigkeit, abhängig vom Betrachtenden und ggf. *verstärkt* durch die jeweilige kontextuelle und räumliche Platzierung. So kann die Buddhafigur in einem kulturhistorischen Museum als besonderes Kulturobjekt präsentiert werden, gleichzeitig ‚Religion‘ sein und als ‚Kunst‘ antizipiert werden – letztlich unabhängig davon, ob sie vermittelt wird oder nicht.

1.6 ICOM

Nicht nur Ausstellung, Präsentation und Vermittlung von religiösen Objekten konfrontieren die Museen mit Fragen zu Ethik und Respekt gegenüber verschiedener Glaubensrichtungen, bereits der Erwerb solcher Artefakte verlangt eine genaue und ggf. kritische Auseinandersetzung. Leitlinien des Internationalen Museumsrates fordern explizit dazu auf, die Interessen und Glaubensüberzeugungen der Menschen zu respektieren, aus deren kultureller und religiöser Welt sie entstammen. Das ICOM⁵³³ veröffentlichte erstmals 1986 die „Ethischen Richtlinien für Museen“, die sich unter

⁵³¹ ebd. S.103

⁵³² zitiert nach Alexis Joachimides; „Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museum 1880-1940.“; Verlag der Kunst, Dresden 2001 S.64

⁵³³ ICOM = The International Council of Museums

anderem konkret auch mit der Handhabung religiöser Gegenstände in musealen Kontexten beschäftigen.⁵³⁴ Hierzu heißt es im Absatz zum Erwerb von Sammlungen:⁵³⁵

„2.5 Kulturell sensible Gegenstände und Materialien

Sammlungen, die menschliche Überreste oder *Gegenstände von religiöser Bedeutung* enthalten, sollen nur angenommen werden, wenn sie sicher untergebracht und respektvoll behandelt werden können. Dies muss in einer Art und Weise erfolgen, die vereinbar ist mit professionellen Standards und den Interessen und Glaubensgrundsätzen der Gemeinschaft, ethnischer oder religiöser Gruppen, denen die Objekte entstammen und soweit diese bekannt sind.“⁵³⁶

Im Weiteren wird unter dem Abschnitt ‚Museales Sammeln und Forschen‘ sowie ‚Dauer- und Sonderausstellungen‘ explizit auf den Umgang mit religiösen Gegenständen verwiesen:

„3.7 Menschliche Überreste und Gegenstände von religiöser Bedeutung

Wissenschaftliche Untersuchungen an menschlichen Überresten und Gegenständen von religiöser Bedeutung müssen unter Einhaltung professioneller Standards erfolgen und den Interessen und Glaubensgrundsätzen der gesellschaftlichen, ethnischen oder religiösen Gruppen, denen die Objekte entstammen, Rechnung tragen, soweit diese bekannt sind. [...]

4.2 Interpretation von Ausstellungsstücken

Museen sollen sicherstellen, dass die in Dauer- und Sonderausstellungen präsentierten Informationen fundiert und korrekt sind und die repräsentierten Gruppen oder Glaubensrichtungen angemessen beachtet werden.

a. Ausstellung sensibler Objekte

Die Ausstellung von menschlichen Überresten und Gegenständen von religiöser Bedeutung muss unter Einhaltung professioneller Standards erfolgen und, soweit bekannt, den Interessen und Glaubensgrundsätzen der gesellschaftlichen, ethnischen oder religiösen Gruppen, denen die Objekte entstammen, Rechnung tragen. Die Objekte sind mit Taktgefühl und Achtung vor den Gefühlen der Menschenwürde, die alle Völker haben, zu präsentieren.

⁵³⁴ siehe hierzu die „Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM“ (http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf letzter Aufruf 03.01.2018)

⁵³⁵ in der Überarbeitung von 2004

⁵³⁶ ebd. S.13 / Hervorhebung J.U.

b. Entfernung aus öffentlichen Ausstellungen

Wünschen betroffener Gruppen nach der Entfernung von menschlichen Überresten oder Gegenständen von religiöser Bedeutung aus der öffentlichen Ausstellung muss umgehend und mit Respekt und Sensibilität begegnet werden. Auf Anfragen bezüglich der Rückgabe solcher Gegenstände ist entsprechend zu reagieren. Museen sollen für die Beantwortung solcher Anfragen klare Richtlinien definieren.⁵³⁷

Die konkrete und wiederholte Nennung von ‚Gegenständen von religiöser Bedeutung‘ macht deutlich, dass es einen konkreten Bedarf an diesen Handlungsweisungen gibt. Die Formulierungen beziehen sich auf eindeutig *religiöse Gegenstände*. Inwieweit ein Gegenstand der ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ gleichermaßen sein kann, diesen Handlungsmaximen unterliegt, bleibt hier ungeklärt. Ob sich die Richtlinien dann entsprechend verschieben oder verändern können und inwieweit dies überhaupt zu bestimmen ist, liegt im Spannungsfeld der Betrachtung eines jeden Objekts das aufgrund seiner Deutigkeit mehrdeutig erfahrbar ist, und muss entsprechend situativ immer neu verhandelt werden.

Erneut sei an dieser Stelle auch auf das Beispiel der betenden Frau im Wallraf-Richartz-Museum verwiesen, die eine Madonnenfigur (ausschließlich) aus religiöser Perspektive wahrnahm. Die Ausübung ihrer religiösen Praxis innerhalb des Museums ließ sich mit dessen Selbstverständnis nicht vereinbaren.⁵³⁸ Hier zeigt sich explizit, dass sich der Term ‚religiöser Gegenstand‘ nicht in Eindeutigkeit verstehen lässt und daher diese Richtlinien fallspezifisch verhandelt werden müssen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden die Empfehlungen des ICOM erwähnt, um auf die Komplexität und permanente Neubestimmung und -bewertung von ‚Religion‘ und ‚religiösen‘ Objekten im Museum zu verweisen. Diese Richtlinien bieten Handlungsmaxime, die sich auch im Hinblick auf ‚religiöse‘ Objekte nicht *un-*bedingt einhalten lassen, ohne mindestens die künstlerisch-experimentelle Offenheit einzuschränken.⁵³⁹

⁵³⁷ ebd. S.18 f.

⁵³⁸ siehe dazu Teil V Kapitel 1.5. der vorliegenden Arbeit

⁵³⁹ Man denke hier an die Arbeiten von Nam June Paik und Han Chong; Kapitel 3.1 und 3.2 der vorliegenden Arbeit.

Die Richtlinien beziehen sich auf die Ausstellung und den Ankauf *eindeutig* religiöser Objekte. Die Buddhafigur kann ein solch eindeutig religiöses Objekt sein, jedoch in Kunst auch Mehrdeutigkeit offenbaren. Dies gilt ebenso für andere Objekte, die sich in diesem Spannungsfeld bewegen. Das Recht und der Schutz von Religionsfreiheit und der respektvolle Umgang mit religiösen Gefühlen befinden sich in diesem Sinne in permanenter Verhandlung mit dem Recht der Kunstfreiheit.

1.7 Blasphemie - Konflikte zwischen den Feldern ‚Religion‘ und ‚Kunst‘

Kunst, die religiöse Protagonisten oder Geschichten in ungewöhnlicher wenn nicht aus religiöser Sicht unangemessener Form darstellt, sieht sich häufig mit dem Vorwurf der Blasphemie konfrontiert. Der Blasphemie-Vorwurf ist unmittelbar mit den drei großen Buchreligionen, dem Judentum, dem Christentum und dem Islam verbunden, denn sie alle verbieten eine Abbildung Gottes. Das Christentum scheint eine erhöhte ‚Anfälligkeit‘ für die Problematik in sich zu tragen, ist sie doch trotz des Trinitätskonzept eine monotheistische Religion. Da Jesus abgebildet werden darf und wird, Jesus aber als Sohn Gottes in menschlicher Verkörperung und im Sinne der Trinität⁵⁴⁰ auch Gott ist, trifft jede Darstellung, die kritisch, anders oder provokativ ist, auch immer den Tatbestand einer potentiellen Gotteslästerung.

Der Monotheismus verlangt absolute Distanzierung von Abbildungen und damit von einer Idee der ‚Fassbarkeit‘ Gottes. „Du sollst meinen Namen ehren“⁵⁴¹ und „du sollst dir kein Bild von mir machen“⁵⁴² sind zentrale Positionen dieser Religionen.⁵⁴³ Wer die ‚Nicht-Fassbarkeit‘ Gottes in Frage stellt, macht sich entsprechend der Blasphemie schuldig. Die Bibel schildert ein konkretes Beispiel verhängnisvoller Blasphemie: den Tanz ums goldene Kalb.⁵⁴⁴ Eine ‚Begegnung‘ mit Gott ist allein in den heiligen Schriften, durch den Ritus und im Gebet möglich.

⁵⁴⁰ siehe dazu auch Teil III Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit

⁵⁴¹ siehe 2. Buch Mose, 20;7

⁵⁴² siehe 2. Buch Mose, 20;4

⁵⁴³ Das Christentum wurde hier exemplarisch belegt – im Koran gibt es keine Sure die ein Bilderverbot belegen würde. In der Hadith-Literatur lassen sich jedoch Suren anführen und in der Koranexegese werden die Sure 5 Vers 90 sowie Sure 6 Vers 74 häufig in diesem Zusammenhang zitiert. Sie richten sich jedoch explizit gegen Götzenverehrung und Polytheismus und damit nur implizit auch gegen eine Abbildbarkeit. Für das Judentum ist entsprechend EX 20,1-6 anzuführen.

⁵⁴⁴ siehe 2. Buch Mose, 32

Auch Buddhisten fühlen sich mitunter durch eine, aus ihrer Perspektive, ‚unangebrachte‘ Darstellung bzw. einen ‚unangebrachten‘ Umgang mit der Buddhafigur in ihren religiösen Gefühlen verletzt. Dies zeigt sich sowohl im Beispiel um das Kunstwerk von Han Chong⁵⁴⁵ als auch in den Richtlinien um die Ausfuhr von Buddhafiguren⁵⁴⁶ oder im Hinblick auf Fragen der Dekoration.⁵⁴⁷

Die Beschimpfung von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen ist ein Straftatbestand, der im §166 StGB der Bundesrepublik Deutschland geregelt ist:

„(1) Wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften (§11 Abs.3) den Inhalt des religiösen oder weltanschaulichen Bekenntnisses anderer in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.

(2) Ebenso wird bestraft, wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften (§11 Abs.3) eine im Inland bestehende Kirche oder andere Religionsgesellschaft oder Weltanschauungsvereinigung, ihre Einrichtungen oder Gebräuche in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören.“⁵⁴⁸

Der Soziologe Armin Nassehi konstatiert, dass dieser Paragraph zunächst ‚Gott‘ und erst dann ‚Religion‘ schütze. Entstanden sei der Paragraph im Geiste der Überzeugung, Religion stabilisiere Gesellschaften moralisch, was die Grundlage der Gesetzgebung bildete. Die Existenz des Paragraphen begründe sich allein durch die *Verletzbarkeit* religiöser Gefühle, wissend dass dies eine heikle Grundlage sei, so Nassehi.⁵⁴⁹ Die Erregbarkeit von Gefühlen ist genauso wenig taxierbar wie die Gründe, warum Menschen der Überzeugung sind, religiös beleidigt worden zu sein. Zentral ist die Tatsache, dass der Umgang mit religiösen Gefühlen und Bildern sich vom Umgang mit nicht-religiösen Gefühlen und nicht-religiösen Bildern *wesentlich* unterscheidet.

⁵⁴⁵ siehe dazu Teil V Kapitel 3.2. der vorliegenden Arbeit

⁵⁴⁶ siehe dazu Teil IV Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁵⁴⁷ siehe dazu auch Teil IV Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit

⁵⁴⁸ § 166 StGB der Bundesrepublik Deutschland

⁵⁴⁹ Armin Nassehi in „Kann man Gott beleidigen?“; Dokumentation von Werner Köhne; ARTE 2016 (<http://www.dw.com/de/kann-man-gott-beleidigen-der-streit-um-blasphemie/av-39251178> letzter Aufruf 03.01.2018)

Auf Grundlage des Paragraphen 166 wurden zahlreiche Künstler der Blasphemie bzw. der Beschimpfung von Religionsgesellschaften für schuldig befunden. Blasphemie ist ein Vorwurf, der interessanterweise größtenteils an Künstler gerichtet wurde (und wird), die ihre Arbeit selber *nicht* als Gotteslästerung verstehen. Der Künstler George Grosz wurde aufgrund seiner Zeichnung eines gekreuzigten Jesus mit Gasmaske der Blasphemie angeklagt. Grosz und seinem Verleger Wieland Herzfelde drohten Gefängnisstrafen, weil Grosz den gekreuzigten Jesus mit Gasmaske und Soldatenstiefeln gezeichnet hatte. Von 1927 bis 1931 zogen sich die Verhandlungen um den angeblichen Tatbestand der Gotteslästerung, in denen eine Verurteilung erfolgte, die später wieder aufgehoben wurde.⁵⁵⁰ Frankreich als laizistischer Staat hingegen kennt ein solches oder ein vergleichbares Gesetz wie den Paragraphen 166 nicht. So war zeitgleich über Max Ernst nach der Präsentation seines Werkes „Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Éluard und dem Maler“ 1926 in Paris, zwar massive Empörung der Kirche, die auch einen Ausschluss inkludierte, hereingebrochen, zu einer Anklage oder anderen juristischen Schritten kam es jedoch nicht.

Dem Blasphemie-Gesetz steht das Recht der Kunstfreiheit sowie das Recht der freien Meinungsäußerung, gegenüber. Die Kunstfreiheit ist ein Grundrecht, das zum Schutz künstlerischer Ausdrucksformen dient. Es ist in Deutschland im Artikel 5 Absatz 3 des Grundgesetzes verankert. Das Bundesverfassungsgericht zählt die Kunstfreiheit zu den ‚Kommunikationsgrundrechten‘ – daher wird es als wesentlich für die demokratische Grundordnung erachtet:

„(3) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.“⁵⁵¹

Die Kunstfreiheit geht aus dem Gesetz zur Meinungsfreiheit Artikel 5 Absatz 1 GG als ein sogenanntes ‚lex speciales‘ hervor – sofern die Meinung auf *künstlerische Weise* geäußert wird. Ein besonderes Verhältnis besteht ebenfalls zwischen dem Recht der Kunstfreiheit und dem Recht der ‚Allgemeinen Handlungsfreiheit‘ (Artikel 2 Absatz 1 GG). Sofern ein Kunstwerk einen religiösen Bezug hat, besteht Idealkonkurrenz zu dem

⁵⁵⁰ Grosz’ Karikatur hat inzwischen Eingang in viele Religionsbücher gefunden. Die Zeichnung gilt als ein Sinnbild des Pazifismus.

⁵⁵¹ Artikel 5 Abs.3 Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland

Gesetz zur Religionsfreiheit. Hier begegnen sich zwei normative Ideen, die einander widersprechen: Die völlige Meinungsfreiheit steht der Maßgabe, religiöse Gefühle nicht auf unangemessene Weise zu verletzen und in Frage zu stellen, gegenüber. Wie weit die Freiheit der Meinung und der Presse gehen darf, wird auf Grundlage der Gesetze immer wieder neu verhandelt. Leider geschieht dies nicht ausschließlich in Gerichtssälen und an Verhandlungstischen, sondern führt auch zu Auseinandersetzungen, wie bspw. in jüngster Vergangenheit in Paris als Reaktion auf die Karikaturen, die im Satiremagazin „Charlie Hebdo“ im Jahr 2014 veröffentlicht wurden.⁵⁵² Radikale Gruppen nutzen die Erregbarkeit religiöser Gefühle und missbrauchen sie zu ihren Zwecken.

Der Kunstkritiker Georg Seeßlen schlägt vor, die Kunst der Karikatur als moderne Form der Religionskritik zu verstehen, und merkt an, dass, so denn die Religion *spirituell überleben* möchte, sie eben gerade ‚blasphemische‘ Menschen hervorbringen müsse. Eben die Transformation von Symbolen – auch religiöser Art – sei ein wesentlicher Bestandteil von Spielarten der Kunst. Auch Popkultur übernehme religiöse Symbole und wandle sie in ihre eigene Sprache um, so Seeßlen.⁵⁵³ Die Künstlerin Deborah Sengl, die mit ihrer Installation eines gekreuzigten Huhnes in den Fokus der Kritik geriet, merkt an, dass es sich bei der Verwendung von religiösen Symbolen um ein ‚Ausborgern‘ handle, das sich gar nicht zwangsläufig auf die originären Ebenen beziehe, sondern einen anderen Sachverhalt thematisiere – wie in ihrer Arbeit die Kreuzigungsszene als Protest gegen unwürdige Behandlung von Tieren stehe und damit nicht eine Herabwürdigung religiöser Gefühle beabsichtige.⁵⁵⁴ Sengl hinterfragt in vielen ihrer Arbeiten die exklusive Nutzung von Symbolen (nicht nur mit religiösen Bezug), indem sie diese in neue Kontexte transferiert.

Sobald sich einem Mythos, einer Legende oder jeglichen religiösen Inhalten genähert wird – ob als Kritiker, als Künstler oder Wissenschaftler – beginnt ein Prozess der Zersetzung dieses Gegenstandes. Diese *Zersetzung* kann entweder als Zerfall oder Zerstörung begriffen werden oder als Wandlung und Neuinterpretation, die nicht das Bestehende unterwirft, sondern ergänzt und damit auch auf andere Themenbereiche verweist. Seeßlen skizziert einen Umgang mit Religion, der dem Umgang mit Kunst

⁵⁵² der Terroranschlag geschah am 07.01.2015 in Paris

⁵⁵³ Georg Seeßlen in „Kann man Gott beleidigen?“; Dokumentation von Werner Köhne; ARTE 2016

⁵⁵⁴ Deborah Sengl in „Kann man Gott beleidigen?“; Dokumentation von Werner Köhne; ARTE 2016

gleichen solle: ‚Religion‘ als Poetik wahrzunehmen, als Kunstgebilde zu betrachten eröffne neue Möglichkeiten. Sie würde nicht zerstört indem man (kreativ) mit ihr umginge, sondern eine Weiterentwicklung würde ermöglicht. So wäre eine friedliche und fruchtbare Verbindung und Verwebung von moderner Welt und Gesellschaft mit Religion möglich.⁵⁵⁵

Dennoch wird das Feld der ‚Kunst‘ in der Realität mit Vorwürfen der Blasphemie konfrontiert, so wie sich ‚Religion‘ von ‚unangebrachter‘ Darstellung ihrer Inhalte und Personen angegriffen fühlt. Eine Aussöhnung dieser Pole ist nicht immer möglich und ‚Kompromisse‘ bilden in diesem Feld keine Lösung: Die Religion kennt und wahrt ihre eindeutigen Handhabungen und Präsentationen, die Kunst bedarf einer Öffnung und möglicherweise auch einer Verkehrung von festgeschriebenen Strategien. Eben diese konträre Positionierung kann ein Dilemma bedeuten – die Zuschreibung und Berücksichtigung der Deutigkeit des Objekts hingegen mag hier eine Lösung bieten: Das Objekt wird aus *einer* ‚Vereinnahmung‘ befreit und im Kontext seiner Deutigkeit verhandelt. Somit wird eine dynamische Bewegung des Objekts in Kunst *und* in Religion möglich. Eine Buddhafigur in Kontexten von Kunst kann auch die konkrete Zuschreibung ‚Religion‘ erfahren, ebenso kann von dieser Assoziation abgesehen und die Figur innerhalb ihrer Deutigkeit neu und anders verstanden werden.

Entsprechend können sich unter der Berücksichtigung der Deutigkeit neue Perspektiven eröffnen, *ohne* bestehende zu verschließen.

⁵⁵⁵ ebd.

2. Die Buddhafigur zwischen Ab-Bild und Kunstwerk

Der Frage nach dem tatsächlichen ‚Wesen‘ der Buddhafigur – im aristotelischen wie im platonischen Sinne – wird in der vorliegenden Arbeit unter den Aspekten von Kunst und Religion nachgegangen. Sowohl in Kontexten von ‚Religion‘ oder ‚Kunst‘ als auch in jedem Fall dazwischen ist sie auch ein Bild – ein Ab-Bild, das je nach Kontext und Betrachtendem bzw. Benutzendem unterschiedlich erfahren und kategorisiert werden kann.

Unter einem Bild wird etwas verstanden, das hierdurch visuell in Erscheinung tritt und über diese *Erscheinung* über das Dasein eines Dinges hinausgeht. Gottfried Böhm prägt hierfür den Begriff der ‚ikonischen Differenz‘: „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast: dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt.“⁵⁵⁶ Auch wenn ein Bild nach der recht offenen Formulierung von Böhm durchaus auch etwas Ungegenständliches im Sinne von ‚nicht-körperhaft‘, etwa digitaler Art oder ein Film sein kann, handelt es sich in den meisten Fällen – und in dieser Arbeit im Speziellen – um ein Bild im Sinne einer körperhaften, materialen Ding-Erscheinung.

Das Bild vereine zunächst zweierlei, so Florian Klingele: „ein materiales, physisches Ding (einen Körper) zum einen, das in Raum und Zeit existiert und wie alle Dinge darin Bestand hat oder dem entsprechenden Wandel unterworfen ist [...] und zum anderen dasjenige, das auf oder in diesem Ding in Erscheinung tritt und an dessen Konstanz teilhat.“⁵⁵⁷ Das physische Ding des Bildes bezeichnet Klingele nach Husserl als ‚Bildding‘ oder nach Wiesing⁵⁵⁸ als ‚Bildträger‘ im Gegensatz zu dem, was ‚in Erscheinung‘ tritt: dem ‚Bildobjekt‘ nach Husserl. Auf die Buddhafigur bezogen wäre eben dieses ‚Bildobjekt‘ z.B. ‚Buddha‘, aber eben nur für den, der diese Bedeutung dem ‚Bildding‘ zuzuordnen weiß bzw. zuordnen möchte. Der Betrachtende dem nicht bekannt ist, dass es sich um eine *Buddhafigur* handelt, würde sich hier entsprechend mit dem ‚Bildding‘ bzw. dem ‚Bildträger‘ in seiner Materialität und Erscheinung auseinandersetzen, ohne zwangsläufig den Schluss auf die Person oder Zuschreibung ‚Buddha‘ zu ziehen.

⁵⁵⁶ Gottfried Böhm; „Die Wiederkehr der Bilder.“ in ders. (Hrsg.) „Was ist ein Bild?“ Fink Verlag, München 2006 S.30

⁵⁵⁷ Florian Klingele; „Kunst oder Kult.“; in: Harald Schwillus (Hrsg.); „Religion ausstellen. Interdisziplinäre Perspektiven zur (Re)Präsentation und Kommunikation christlicher Inhalte und Objekte im Kontext Museum und Ausstellung.“; Logos Verlag, Berlin 2010 S.41

⁵⁵⁸ Lambert Wiesing; „Artifizielle Präsenz.“; Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2005 S.30 ff. (u.a.)

Das bedeutet, dass im konkreten Fall der eindeutig religiöse Bezug, nach der Bilddefinition von Böhm, nur mit der Fähigkeit zu Entschlüsselung durch die Betrachtenden eröffnet wäre.

Klinge le konstatiert, dass das ‚Bildobjekt‘ als solches „aufgrund seiner Gebundenheit an die materialen Gegebenheiten des Bilddings präsent und konstant [ist], aber nur insofern es einen Betrachter hat, der die Erscheinung auf dem Bild erkennt und zu entschlüsseln weiß.“⁵⁵⁹ Ohne diesen entschlüsselungsfähigen Betrachter existiere eben dieses ‚Bildding‘ nur als ‚Bildobjekt‘ und damit als ein Ding wie alle anderen – keine Unterscheidung von alltäglichen Dingen sei möglich.

Für die konkrete Figur bedeutete es, dass sie ohne Erkennen ihrer religiösen Aspekte nicht eindeutig religiös, ausschließlich ‚durch sich selbst hindurch‘ sei, sondern diese religiöse Bedeutung *optionaler Teil* ihrer Deutigkeit wäre. Damit wäre eine religiöse Nutzung des Gegenstands eben auch als eine Deutung innerhalb der Deutigkeit zu verstehen.

Klinge le konstatiert, dass zwar die „Erscheinung des Bildes fixiert [ist], nicht jedoch seine Bedeutungen.“⁵⁶⁰ Die Bedeutungen können davon unabhängig und betrachterspezifisch sowie verwendungsspezifisch variieren und sind nur insofern vom ‚Bildding‘ und ‚Bildobjekt‘ abhängig, als dass sie sich an dessen physischer Erscheinung und damit *ihrer Deutigkeit bedingen*. Folglich können die Betrachtenden mit ihrem Erkenntnisinteresse oder ihrer Intention in dem ‚Bildobjekt‘ – im konkreten Fall der Buddhafigur – im Rahmen der materialen Erscheinung und Gestalt frei und assoziierend sehen. Diese Offenheit eines ‚Bildobjekts‘ bedeutet keinesfalls, dass es sich um eine Beliebigkeit handelt – eine Zuschreibung, Deutung oder Nutzung ereignet sich auf Basis der materialen Bedingungen entsprechend der Gestalt⁵⁶¹ und somit auf Grundlage der Deutigkeit.

Als Beispiel unterschiedlicher Umgangsweisen lässt sich anführen, dass Bilder sowohl sich selbst *repräsentieren* können und damit direkte Assoziationen außerhalb ihrer selbst verweigern⁵⁶² als auch Teil eines herausragenden Oeuvres sein können und damit

⁵⁵⁹ Klinge le 2010 S.41

⁵⁶⁰ ebd. S.43

⁵⁶¹ nach Wittgenstein vgl. Teil I der vorliegenden Arbeit

⁵⁶² hier benennt Klinge le konkret die Minimal Art sowie die Mona Lisa von Leonardo als Beispiel dieser Form von „Repräsentation“ (Klinge le 2010 S.45)

als einzelnes Bild weniger konkret wahrgenommen werden.⁵⁶³ Ein Kultbild oder ‚Götterbild‘ kann sowohl als Repräsentation des Göttlichen und damit als Verweis darauf *es selbst explizit nicht zu sein* verstanden werden sowie als real gedachte Präsenz des Göttlichen, als Sichtbarkeit oder ‚visueller Aspekt des Göttlichen‘,⁵⁶⁴ wie im Fall von Gnadenbildern und Ikonen.⁵⁶⁵ Hier kommen zu den visuellen Eigenschaften des Bildes andere⁵⁶⁶ hinzu und werden zum *entscheidenden* Moment des Bildes – jenseits seiner optisch wahrnehmbaren Charakteristika. Bei dieser Art der Verwendung eines ‚Bildobjekts‘, in der die Erscheinungsweise zweitrangig wird, reicht für den Betrachter die „bloße Präsenz des Bildträgers, die Kenntnis des Sujets und der zugeschriebenen nicht-visuellen Fähigkeiten aus.“⁵⁶⁷

Die Kunst bzw. der ‚Bildträger‘ werden ebenfalls als Wertanlage genutzt. Auch hier spielen die visuellen Eigenschaften des Bildes eine untergeordnete Rolle: Rang der Künstler_innen, Popularität und Exklusivität sowie Zustand des Werkes sind maßgeblich und wertbestimmend. Sowohl die Aspekte einer Ikone als auch die Verwendung von Kunst unter einem ökonomischen Fokus schließen weitere Verwendungen jedoch nicht aus. Die Betrachtenden bzw. Besitzenden eines ‚Bildthings‘ entscheiden über dessen Verwendung und dies möglicherweise mehrfach neu und anders. Ein Foto kann als Erinnerungsstück, als Teil eines ausweisenden Dokuments, als künstlerisches Porträt oder zu Werbe- bzw. Verkaufszwecken genutzt werden. Unterschiedliche Verwendungen erfordern keine Unterschiedlichkeit des Bildträgers oder des Objekts, sondern sind vom Benutzenden und ggf. vom Kontext abhängig.⁵⁶⁸ Diese potentielle Offenheit in der Nutzung des Werkes mag sich mit einer möglichen, von den Künstler_innen bzw. Herstellenden⁵⁶⁹ intendierten Eindeutigkeit widersprechen. Es sind maßgeblich die Betrachtenden und deren Gebrauchsweisen, die die in den Werken und Dingen angelegte Offenheit auf Grundlage ihrer Deutigkeit einlösen und damit gegebenenfalls konträr zu einer ursprünglich gedachten Verwendung oder Widmung handeln und erfahren können.

⁵⁶³ so auch Klingele 2010 S.43 ff.

⁵⁶⁴ ebd. S.45

⁵⁶⁵ siehe zur Thematik der Ikonen auch Teil III Kapitel 2.4 der vorliegenden Arbeit

⁵⁶⁶ bspw. die Fähigkeit Wunder zu bewirken

⁵⁶⁷ Klingele 2010 S.45

⁵⁶⁸ vgl. ebd. S.45 f.

⁵⁶⁹ in ‚Religion‘ sowie in ‚Kunst‘

Entsprechend beruht die Unterscheidung von Bildern im Spannungsfeld ‚Religion‘ und ‚Kunst‘ auf Basis von zugeschriebenen Referenzen: Bildern innerhalb einer Kultpraxis wird eine eindeutige, wenn auch visuell nicht erfassbare Referenz zugeschrieben, die sich im dargestellten Göttlichen manifestieren soll.⁵⁷⁰ Die entsprechende rituelle Praxis legt den Gebrauch des Bildes fest. Dieses ritualisierte Vorgehen hängt nur in gewisser Form von den Spezifikationen des konkreten Bildes ab,⁵⁷¹ sie bedingt sich hauptsächlich selbst. Die spezifischen Eigenschaften des Bildes bieten demnach lediglich die Möglichkeit dem ‚Göttlichen‘, dem ‚Nicht-Sichtbaren‘ eine visuelle Präsenz zu *leihen*. Dem Bild ist die Möglichkeit eigen, prinzipiell „Index, ‚Aktionsspur‘ des Göttlichen zu sein“,⁵⁷² da es sich von seiner Urheberschaft durch die Produzierenden emanzipieren kann. Eine evidente Intentionalität der Produzierenden sowie die materiale Präsenz des Bildträgers verleihen dem Bild „die Überzeugungskraft und Stimme jenseits der Kontingenz anderer nichtbildhafter Erscheinungen, denen ein solcher Autor fehlt.“⁵⁷³

Der Unterschied zwischen den Bereichen der Kunst und der Religion liegt in der Freiheit der Verfahrensweisen mit den Bildern – die (Be)Deutung eines Bildes als Kultbild verschließt sich ad momentum jeglichen anderen Deutungen. Wo in der Kunst im Rahmen einer aktiver Auseinandersetzung mehrere Zugänge, Verfahrensweisen, Perspektiven möglich oder gar erwünscht sind, ist in der Religion nur *eine*, als solche nur *eine richtige* Handlungsmaxime als einzig gültige, „ihren heiligen Gebrauch legitimierende[] Bedeutung“⁵⁷⁴ festgeschrieben.

Demnach kann ein Bild ‚Kunst‘ sein und im Rahmen von ‚Kunst‘ auch als Teil von ‚Religion‘ gedacht werden, andersherum jedoch ist das nicht möglich. ‚Religion‘ verlangt eine Form der Eindeutigkeit, die in der Kunst so nicht angelegt ist bzw. nicht sein kann, ohne den Status der Offenheit⁵⁷⁵ aufzugeben und damit das Feld der Kunst zu verlassen.⁵⁷⁶

⁵⁷⁰ bspw. Ikonen siehe auch Teil III Kapitel 2.4 der vorliegenden Arbeit

⁵⁷¹ im Falle der Buddhafigur siehe dazu Teil III Kapitel 2.1, 2.2

⁵⁷² Klingele 2010 S.55

⁵⁷³ ebd. S.56

⁵⁷⁴ ebd. S.56

⁵⁷⁵ siehe dazu Teil V Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit

⁵⁷⁶ siehe dazu Teil I der vorliegenden Arbeit

Max Imdahl verweist darauf, dass das auf dem ‚Bildding‘ erscheint, gleichzeitig das ist, was die eigenen materialen Bedingungen thematisiert.⁵⁷⁷ Nach Imdahl wäre eine Untersuchung der Buddhafigur über die Anschauung und Erfahrung der materialen, formalen und strukturellen Bedingungen, des *Bilddings*, die entsprechende Annäherung an das Wesen des Dargestellten. Das Konzept der Deutigkeit operiert ebenfalls auf Grundlage dieser Haltung: Die Materialität, die Gestalt des Objekts selbst, führt zu einer Annäherung, durch Wahrnehmung derselben eröffnen sich ihre Deutungsebenen.⁵⁷⁸

2.1 Die Buddhafigur – ein offenes Kunstwerk?

Im Hinblick auf die Buddhafigur im Feld der Kunst zeigt Umberto Ecos Ansatz des ‚offenen Kunstwerks‘ eine weiterführende Perspektive auf, im Besonderen, da sich Eco auch explizit auf den Buddhismus bezieht. Der 1962 unter dem Titel „Opera aperta“ erschienene Band wurde 1973 in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Das offene Kunstwerk“ publiziert.⁵⁷⁹ Eco skizziert eine neue Kulturtheorie, die er anhand künstlerischer Phänomene – vor allem der Musik, der Literatur und der informellen Malerei – exemplifiziert.⁵⁸⁰ Er versteht das Kunstwerk⁵⁸¹ als „eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikaten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“⁵⁸² Ziel seiner Abhandlungen sei es, „das Problem einer Dialektik von ‚Form‘ und ‚Offenheit‘ zu formulieren: also die Grenzen zu bestimmen, innerhalb derer ein Kunstwerk die größte Mehrdeutigkeit verwirklichen und vom aktiven Eingriff des Konsumenten abhängen kann, ohne damit

⁵⁷⁷ Max Imdahl; „Whos afraid of red, yellow and blue?“ [1971]; „Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Bd.1“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996; zu Minimal Art

⁵⁷⁸ in diesem Sinne erfolgt eine Materialerkundung in Teil VI Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁵⁷⁹ Umberto Eco; „Das offene Kunstwerk.“ [1973]; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main 2012 (Es handelt sich um eine Sammlung verschiedener Essays, die 1958 anlässlich des XII. Internationalen Philosophiekongresses entstanden.)

⁵⁸⁰ Ecos Kunstbegriff basiert auf der Trennung von Kunst und Religion und steht damit in Nachfolge der Kunstbegrifflichkeit des 18.Jh. nach Schlegel (vgl. Teil I der vorliegenden Arbeit zum Kunstbegriff)

⁵⁸¹ Er verwendet damit einen Kunstbegriff, der in der Romantik seinen Anfang fand; die Begrifflichkeiten ‚Kunst‘ und auch ‚Religion‘, wie sie heute verstanden werden, sind in der Renaissance und der Romantik verwurzelt. In der deutschen Sprache ist das Wort ‚Religion‘ als solches erst ab dem 16.Jh. gebräuchlich und löste das Wort ‚Glaube‘ in dieser Funktion ab (siehe Schmitz 1996 S.18 mit Verweis auf Ernst Feil) Die bildende Kunst, sowie die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft erfahren ab Beginn der Frührenaissance einen Wandel. Der Künstler und sein Werk stehen nicht mehr (nur) in Verbindung mit Kirche und Religion, es entwickelt sich ein neues (Selbst-)Verständnis von Kunst und Künstler. Erst ab dem 18.Jh., mit Beginn der Aufklärung und der Säkularisierung, formen sich die Begriffe ‚Kunst‘ sowie ‚Religion‘ dergestalt, wie sie heute gebräuchlich sind.

⁵⁸² Eco [1973] 2012 S.8

aufzuhören, Kunstwerk zu sein. [...] Wobei als ‚Kunstwerk‘ ein Gegenstand mit bestimmten strukturellen Eigenschaften gelten soll, die den Zugang der Interpretationen, die Verschiebung der Perspektiven, zugleich ermöglichen und koordinieren.“⁵⁸³

Eco entwickelt eine neue Kategorisierung von Kunstwerken und darauf aufbauend eine neue Möglichkeit von Kunstinterpretation. Das Verständnis vom Kunstwerk als „[m]ehrdeutige Botschaft“⁵⁸⁴ führt Eco unter dem Begriff der ‚Offenheit‘, innerhalb derer er mit verschiedenen Abstufungen von ‚Offenheitsgraden‘ operiert.⁵⁸⁵ Zunächst können in einem weiten Sinn alle Kunstwerke, unabhängig von ihrer kulturellen und epochalen Verortung, als ‚offene Kunstwerke‘ bezeichnet werden, da sie theoretisch eine Vielzahl von Interpretationen zulassen. Eine ‚begrenzte Offenheit‘ hingegen bedeute die Vermittlung einer eindeutigen Botschaft, selbst wenn die Möglichkeit eines „stets erneuerten und vertieften Erfassen“⁵⁸⁶ angeregt würde – hier benennt Eco beispielsweise die Bibelexegese des Mittelalters, die verschiedene Lesarten anbiete, jedoch immer auf einen einzigen Sinn abziele.⁵⁸⁷ Das offene Kunstwerk, das er nach Panowsky im Sinne einer Kategorie des „letzten und endgültigen Sinn“⁵⁸⁸ versteht, ermögliche den Rezipierenden einen wirklichen Freiraum, der lediglich durch die Strukturen *im Werk* selbst begrenzt sei. Die „Kunstwerke in Bewegung“⁵⁸⁹ bezeichnen nach Eco Kunstwerke, die durch „ihre[r] Fähigkeit verschiedene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen“⁵⁹⁰ Offenheit evozieren. Die „Kunstwerke in Bewegung“ bilden im strengen Sinne keine weitere Kategorie, sie bezeichnen aber eine Art der Steigerung der spezifisch modernen Offenheit. Eco führt exemplarisch die zum Zeitpunkt der Erscheinung seiner Abhandlung zeitgenössischen Komponisten an: Stockhausen, Boulez und Berio. Der Aspekt der Offenheit beschränkt sich hier nicht mehr nur auf die Vielfältigkeit in den möglichen Deutungen, sondern bezieht sich explizit auf *die Werke selbst*, die durch Interpretation der Rezipierenden in einem ‚offenen Rahmen‘ immer anders und permanent veränderlich sind. Dieser ‚offene Rahmen‘ – eine begrifflich vermeintlich paradoxe Verbindung von Rahmung und

⁵⁸³ ebd.

⁵⁸⁴ ebd. / vgl. dort Fußnote 231

⁵⁸⁵ ebd. S.88 f.

⁵⁸⁶ ebd. S.88

⁵⁸⁷ ebd. S.32 f.

⁵⁸⁸ ebd. S.12 / Erwin Panowsky; „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.“[1975]; DuMont Verlag, Köln 1978

⁵⁸⁹ Eco [1973] 2012 S.42; hier verweist Eco auch auf konkret *bewegliche* Objekte, wie die Mobiles von Calder

⁵⁹⁰ ebd.

Offenheit – lässt sich auch im Sinne der Deutigkeit verstehen. Die Gestalt bietet ‚Rahmen‘, unterschiedliche Rezeption erfolgt, Mehrdeutigkeit entfaltet sich und entspricht der ‚Offenheit‘. Der Rahmen kann entsprechend dem Begriff der ‚Gestalt‘ verstanden werden, die ‚Offenheit‘ als das, was sich auf der *Grundlage der Rahmung* (der Gestalt) in möglicher Verbindung mit Kontexten durch die Rezeption immer neu *eröffnet* und ereignet.

Entscheidend für Ecos Ansatz ist die zentrale Position der Rezipierenden, die zu Interpretierenden werden und damit in ein dialogisches Verhältnis zum Werk treten, wodurch wiederum das Werk letztlich erst zum ‚offenen Kunstwerk‘ wird. Diese Offenheit im Umgang mit und angelegt im Werk selbst findet ihre bedingende Entsprechung im Konzept der Deutigkeit: Auf der Grundlage der Deutigkeit eines Werkes ereignet sich Interpretation, Deutung und Dialog. „Jede Rezeption ist eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.“⁵⁹¹

Eco bezieht seine Theorie auf die Kunst der europäischen Moderne, von anderen Kulturen grenzt er sie deutlich ab. Er skizziert das Bild eines westlichen Menschentypus, eingebettet in eine Subjekt-Theorie der expressiven Selbsterfahrung: „Hegel paraphrasierend kann man sagen, daß der Mensch nicht im Tempel seiner Innerlichkeit in sich verschlossen bleiben darf: er muß sich veräußerlichen im Werk und entfremdet sich damit an es.“⁵⁹² Daraus ergebe sich, so Eco, ein Kulturmodell und entsprechende Kunstwerke, die „dynamisch und progressiv im Vergleich zu dem gewisser primitiver Völker“⁵⁹³ seien. Der Religionswissenschaftler Karl Baier legt dar, dass diese Position aus heutiger Sicht (auch im Hinblick auf die Terminologie) nicht mehr haltbar sei.⁵⁹⁴ Sowohl in der islamischen Ornamentik des Mittelalters als auch in der jüdischen Exegese, im Speziellen der mittelalterlichen Kabbala, ließen sich offene Mehrdeutigkeiten ausmachen. Anhand dieser Beispiele *enttarnt* Baier Ecos Geschichtsbild und die Geschichte neuerer europäischer Kunst „als singuläre

⁵⁹¹ Eco [1973] 2012 S.30 (Hervorhebung im Original)

⁵⁹² ebd. S.247

⁵⁹³ ebd. S.146

⁵⁹⁴ Karl Baier; „Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werk-Ästhetik und John Cages buddhistische Alternative.“; in: „Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren 9.“ WiGiP (Hrsg.), Wien 2003 S.38-56

Freiheitsgeschichte“,⁵⁹⁵ als eine „Konstruktion der Moderne, die mehr über deren Selbstverständnis als über den wahren Gang der Dinge aussagt.“⁵⁹⁶ Zu Ecos Kategorie der „Kunstwerke in Bewegung“ fügt Baier die indischen Ragas an und weist darauf hin, dass Erzähl-Kunst, die auf mündlicher Weitergabe beruht, sich situativ immer leicht verändere und damit auch in ständiger Bewegung sei.⁵⁹⁷ Baier verweist auf Andreas Kilcher⁵⁹⁸ und Moshe Idel,⁵⁹⁹ die die Thora im Sinne der kabbalistischen Hermeneutik eben genau wie ein offenes Kunstwerk nach Eco verstehen: „Die Thora wird als *opera aperta* schlechthin begriffen, in dem der göttliche Charakter des Menschen ebenso seinen vollkommenen Ausdruck findet wie die Entdeckung der sich in einem ungeformten Text widerspiegelnden Unendlichkeit Gottes.“⁶⁰⁰ Dem entsprechend steht die Folgerung Eriugenas „*Sanctae scripturae interpretatio infinite est*“,⁶⁰¹ die sich ebenso in den Geist des offenen Kunstwerkes nach Eco stellen lässt.

Die indische Musik, die Baier ins Feld führt, definiere sich insofern als offenes Kunstwerk, als dass sie, aufbauend auf einigen festen Formanten, fortwährend mit freier Interpretation und Improvisation kombiniert würde und somit Ecos Theorie des „Kunstwerkes in Bewegung“ mitsamt dem sich permanent wiederholenden ‚gelenkten Zufall‘ gleichkomme. Dies gilt auch für Erzählkunst, unabhängig von ihrer Kultur und zeitlichen Einbettung. Auch diese Kunst lebt von der immer wieder neuen Form der Erzählung, die sich nicht auf das Erfinden neuer Geschichten bezieht sondern mit unterschiedlichen Änderungen und situativ angepassten Improvisationen die Aufmerksamkeit der Zuhörer stets aufs Neue erweckt und auf jeweils andere Aspekte lenkt.

Ecos Kategorie offener Kunst hat zwei Grenzen: Die untere Grenze verläuft vor der Kunst der Vormoderne, der Eco unterstellt, dass sie keinerlei programmatische Mehrdeutigkeit kenne und damit nicht offen sei. Die Obergrenze zielt darauf, die

⁵⁹⁵ ebd. S.41

⁵⁹⁶ ebd.

⁵⁹⁷ ebd.

⁵⁹⁸ Andreas Kilcher; „Der Sprachmythos der Kabbala und die ästhetische Moderne.“; in: „Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 25. Band Heft 1-2.“; Wilhelm Fink Verlag, München 1993 S.237-261

⁵⁹⁹ Moshe Idel; „Schwarzes Feuer auf weißem Feuer. Text und Lektüre in der jüdischen Tradition.“; in: Aleida Assmann (Hrsg.); „Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft.“; Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996 S.29-46 (Hervorhebungen im Original)

⁶⁰⁰ Idel 1996 S.34 / zitiert auch bei Baier 2003 Fußnote 21

⁶⁰¹ vgl. Baier 2003 Fußnote 21 / Johannes Scotus Eriugena; „Periphyseon. De divisione naturae.“ [9.Jh.]; Königshausen und Neumann 2016 (II 20; 78,13)

Offenheit eben *noch so geschlossen zu halten*, dass der Werkcharakter der Kunst sich nicht vollends auflöse: „Ein *Kunstwerk* ist *offen*, solange es *Kunstwerk* bleibt, jenseits dieser Grenze wird es zum *Rauschen*.“⁶⁰² Eco führt als Beispiel den amerikanischen Komponisten John Cage an, der seine Kompositionen im Geiste des Zen-Buddhismus entwickelte.⁶⁰³ Hier ist nach Eco eine Gefahr der vollständigen Auflösung des Werkes durch *zu viel* Offenheit gegeben. Baier führt dagegen aus, dass Cages experimentelle Musik auch als eine radikale ‚In-Frage-Stellung‘ des abendländischen Kunstverständnisses zu betrachten sei.⁶⁰⁴

Eco grenzt aus seiner Theorie außereuropäische Kulturen aus, obgleich er in der Aufsatzsammlung „Das offene Kunstwerk“ ein ganzes Kapitel unter dem Titel „Zen und der Westen“⁶⁰⁵ stellt, indem er mit den modernen Malern, die sich im Umkreis des Zen definieren, zunächst sympathisiert. Er bemerkt die Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Zen in der Ablehnung eines Ordnungssystems, wie der Symmetrie. Trotz aller Bedenken sei es nicht zu leugnen, dass zwischen Kunst und Zen „eine fundamentale Gleichheit in der Atmosphäre besteht, ein gemeinsames Sichberufen auf die Bewegung als Nicht-Definition unserer Stellung in der Welt. Eine Autorisierung für das Abenteuer in der *Offenheit*“,⁶⁰⁶ so Eco. Trotz dieser erkannten Gemeinsamkeiten distanziert er sich jedoch im Folgenden wieder vom Zen-Buddhismus: „Eine bestimmte Art von Lösung, von Frieden: nicht die unsere würde ich sagen, aber für den, dessen Nerven zerrüttet sind, schließlich eben doch eine Lösung für Frieden.“⁶⁰⁷

Zentral in Ecos Theorie ist die dialektische Verbindung von Betrachter und Werk. Diese Form des wechselseitigen Kommunizierens nennt er „epistemologische Metapher“.⁶⁰⁸ Das Werk kommuniziert *innerhalb der ihm gegebenen Strukturen* seines Entstehungskontextes – und damit innerhalb seiner Deutigkeit – und vermittele dadurch die Position des Urhebers.⁶⁰⁹ Den Begriff der Struktur definiert Eco nicht als etwas konkret Gegenständliches, sondern als ein „System von Relationen, von Relationen

⁶⁰² vgl. Eco [1973] 2012 S.178 (Hervorhebung im Original)

⁶⁰³ ebd. S.221 ff.

⁶⁰⁴ Baier 2003 S.46

⁶⁰⁵ Eco [1973] 2012 S.212 ff.

⁶⁰⁶ ebd.

⁶⁰⁷ ebd. S.225 / Es sei angemerkt, dass Eco als einziger seiner Zeit überhaupt ernsthaft die buddhistische Ebene in John Cages Werk rezipiert, andere Rezeptionen dieser Zeit wie die von Adorno, Kostelantz oder Seubold unterstellen Cage per se Esoterik oder „Ost-Tourismus“ (vgl. Baier 2003 S.48).

⁶⁰⁸ vgl. Eco [1973] 2012 S.46, 160 ff.

⁶⁰⁹ vgl. ebd. S.17, 20, 160

zwischen ihren verschiedenen Ebenen“.⁶¹⁰ Eco verweist auf ähnliche Herangehensweisen der Phänomenologen Merleau-Ponty,⁶¹¹ Husserl,⁶¹² Sartre⁶¹³ und besonders auf Luigi Pareyson.⁶¹⁴ Pareyson entwickelte in „*Estetica. Teoria della formativa*“⁶¹⁵ eine Theorie, die ähnlich jener Ecos die *Vielfalt von Sichtweisen* innerhalb der Werkinterpretation im Rahmen einer Phänomenologie der Interpretation benennt. Husserl prägte den Begriff der *Offenheit* in Bezug auf seine Wahrnehmungstheorie in der er eine doppelte Struktur entwickelte: die ‚Noesis‘ und die ‚Noema‘. So unterscheidet er zwischen dem ‚wertenden Wahrnehmen‘ und dem ‚sachlichen Wahrnehmen‘, die nicht voneinander zu trennen sind.⁶¹⁶ Merleau-Ponty stellt die Wahrnehmung des Subjekts in den Mittelpunkt und geht dabei von einer potentiellen Offenheit der Welt aus, die durch das Individuum geschaut wird.⁶¹⁷ Eco zitiert Merleau-Ponty in diesem Sinne: „Dem Ding und der Welt ist es somit wesentlich, als ›offen‹ zu erscheinen, uns immer zu versprechen, ›etwas anderes zu sehen‹.“⁶¹⁸

Genau wie Merleau-Ponty lehnt auch Eco einen strukturalistischen Ansatz in der Kunstbetrachtung ab,⁶¹⁹ mit dem Verweis, dass dieser nur signifikante Formen analysieren will, ohne auf die wechselseitigen Signifikate zu achten.⁶²⁰ Eco stellt erneut den Betrachter ins Zentrum seiner Theorie: Der Betrachter sei es, der in Kommunikation mit dem Werk tritt und durch die Strukturen im Werk, die als Informationsträger fungieren, Deutungen unternahme. Es handle sich bei diesen Strukturen nicht um *Festgelegtes*, sondern vielmehr um Übermittlungen von Emotionen

⁶¹⁰ ebd. S.14

⁶¹¹ ebd. S.52

⁶¹² ebd. S.50

⁶¹³ ebd. S.50

⁶¹⁴ ebd. S.24

⁶¹⁵ Luigi Pareyson; „*Estetica. Teoria della formativa.*“; Bompiani, Mailand 1988

⁶¹⁶ Edmund Husserl; „*Ideen zu einer reinen Phänomenologie.*“ [1913]; *Husserliana* Bd. III; Walter & Marly Biemel (Hrsg.); Martinus Nijhof, Den Haag 1950 (Noesis und Noema S.216-218 / Intentionalität S.187/188) / hier und im Folgenden wird erneut der Unterschied der Begriffsverwendung ‚Phänomenologie‘ der Kunstwissenschaft zur Religionswissenschaft deutlich (vgl. Einleitung der vorliegenden Arbeit)

⁶¹⁷ Maurice Merleau-Ponty; „*Das Primat der Wahrnehmung.*“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003

⁶¹⁸ Eco [1973] 2012 S.52 / Maurice Merleau-Ponty; „*Phänomenologie der Wahrnehmung.*“ [1945]; De Gruyter Verlag, Berlin 1966

⁶¹⁹ Eco [1973] 2012 S.51 ff.

⁶²⁰ ebd. S.51 f.

und Tendenzen. Die informelle Kunst sieht Eco als ein besonders gelungenes Beispiel eines offenen Kunstwerks, eines Kunstwerks in Bewegung.⁶²¹

Die beiden Faktoren, die den Betrachter in seiner Sicht auf das Werk beeinflussen, sind einerseits das Werk selbst als Ergebnis eines künstlerischen Akts, andererseits, der individuelle Erfahrungshorizont und Kontext des Rezipienten. Innerhalb dieses Spannungsfeldes bewegen sich die verschiedenen Deutungen wie in einem – zwar entsprechend weiten, aber eben gefassten – Rahmen.

Eco beginnt seine Analyse des Werkes im Moment des Entstehens und bezieht sich konkret auf Pollocks action painting⁶²² sowie Dubuffets geometrische Aspirationen.⁶²³ Er zeigt den Prozess des Entstehens als ein konkretes *Nacherleben in der Betrachtung* – die Analyse beginnt im Nachvollzug der Entstehung des Werkes.⁶²⁴

Als einer der Ersten verbindet Eco Semiotik mit Bildbetrachtung und versucht explizit, die Zeichentheorien von Charles Sanders Peirce und Charles Morris auf die Musik und die bildenden Künste anzuwenden. Nach diesem Modell semiotischer Betrachtung erarbeiten in den folgenden Jahren zahlreiche weitere Kunstwissenschaftler dieses Feld. Lambert Wiesing, der sich mit der semiotischen Betrachtung von Kunst auseinandersetzt,⁶²⁵ entwickelt eine kritische Perspektive zur Zeichentheorie im Kontext von Kunstbetrachtung und verwehrt sich einer ‚Semiotifizierung‘ der Bilder. Nach Wiesing hat ein Bild generell nicht notwendiger Weise etwas mit einem Zeichen zu tun: Anlehnend an Konrad Fiedlers Begriff der ‚Reinen Sichtbarkeit‘ verweist er auf den *asemantischen* Gebrauch von Bildern.⁶²⁶

Obgleich Eco selbst im Vorwort der zweiten Auflage des „Offenen Kunstwerkes“ darauf hinweist, dass seine Ausführungen ein theoretisches Konstrukt seien und damit keinen Anspruch auf Einlösung in einer praktischen Umsetzung erheben,⁶²⁷ ist eine Erprobung im Hinblick auf die Buddhafigur durchaus sinnfällig: Wenn für Eco das Kunstwerk erst durch die Interpretation der Betrachtenden zum Kunstwerk wird, kann

⁶²¹ ebd. S.159

⁶²² ebd. S.181

⁶²³ ebd. S.180

⁶²⁴ ebd. S.178

⁶²⁵ Lambert Wiesing / Birgit Recki; „Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik.“; Wilhelm Fink Verlag, München 1997 / Lambert Wiesing; „Artifizielle Präsenz.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005 (u.a.)

⁶²⁶ Wiesing 2005

⁶²⁷ vgl. Eco [1973] 2012 S.8

die Buddhafigur (auch, wenn sie nach Eco kein ‚Kunstwerk der Bewegung‘ ist) durch eben diese Interpretation Kunst bzw. Teil von Kunst sein – oder nicht, das mag je nach Betrachtendem auf der Grundlage der Deutigkeit variieren. Trotzdem kann sie gleichermaßen ‚Religion‘ sein und bleiben – ganz im Sinn der epistemologischen Metapher.

Eco definiert die Offenheit eines Kunstwerkes nicht allein auf der Grundlage ästhetischer Gegebenheiten, sondern als ‚epistemologische Tatsache‘: Auf Grundlage der Figur *selbst*, ihrer Gestalt, ihrer Struktur, ihres Rahmens ermöglicht sich den Betrachtenden eine Offenheit – im Sinne ihrer Deutigkeit –, die die Potentialität der Figur offenbart. Ecos Theorie zeigt auf, dass sich Interpretation *immer neu* zwischen Werk und Betrachter ereignen kann, wobei diese *Ereignung* keine festgeschriebene Bestimmung sein muss, sondern vielmehr einem dynamischen Prozess gleicht, der sich innerhalb der Offenheit des Werkes wandeln kann.

Die Figur bliebe, gleich in welchem Kontext, ein ‚offenes Kunstwerk‘, das in seiner Offenheit variantenreich verstanden und gebraucht werden kann, was das Potential ihrer Deutigkeit sowie den Horizont ihrer Offenheit beschreibt und bespielt. Eben dieses Nebeneinander von Verständnisweisen, die in der Deutigkeit der Buddhafigur liegen, zeigt und *verwirklicht* ihr Potential, auch ein offenes Kunstwerk zu sein.

2.2 Die Buddhafigur – Darstellendes, Darstellung oder Dargestelltes?

Ein Unterschied zwischen zeichen- und wahrnehmungstheoretischem Ansatz liegt in ihrer jeweiligen Kategorienbildung. Beide unterscheiden dreiteilig in ‚Darstellendes‘, ‚Darstellung‘ und ‚Dargestelltes‘. Die Semiotik definiert diese Kategorien entsprechend: ‚Darstellendes‘ entspricht dem Zeichenträger, ‚Darstellung‘ bedeutet Sinn / Inhalt und ‚Dargestelltes‘ meint die Bedeutung / Referenz.

Anders als bei Ferdinand de Saussure besteht das semiotische System nach Barthes aus folgenden Termini: dem ‚Bedeutenden‘ (dem Signifikanten bei Saussure), dem ‚Bedeuteten‘ (dem Signifikat bei Saussure) und dazu dem ‚Zeichen‘, das die assoziative Gesamtheit der beiden ersten Termini bildet.⁶²⁸

⁶²⁸ Roland Barthes; „Mythen des Alltags.“ [1957]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2013 S.256

Barthes exemplifiziert seine Ordnung am Beispiel eines Rosenstraußes: „Betrachten wir einen Rosenstrauß: Ich lasse ihn meine Leidenschaft *bedeuten*. Gibt es hier also nur einen Signifikanten und ein Signifikat, die Rosen und meine Leidenschaft? Nicht einmal das: genaugenommen gibt es hier nur »verleidenschaftlichte« Rosen. Doch auf analytischer Ebene haben wir durchaus drei Terme, denn diese mit Leidenschaft besetzten Rosen lassen sich durchaus zutreffend in Rosen und Leidenschaft zerlegen. Die eine wie die anderen existierten, bevor sie sich verbanden und ein drittes Objekt bildeten, das Zeichen. Sowenig ich im Bereich des Erlebens die Rosen von der Botschaft trennen kann, die sie tragen, sowenig kann ich auf analytischer Ebene die Rosen als Signifikanten und die Rosen als Zeichen miteinander vermengen: Der Signifikant ist leer, das Zeichen ist voll, es ist ein Sinn.“⁶²⁹

In der Wahrnehmungstheorie werden die *gleichen* Kategorien *anders* verstanden: Das ‚Darstellende‘ ist hier der Bildträger, die ‚Darstellung‘ das Bildobjekt bzw. imaginärer Gegenstand und das ‚Dargestellte‘ das Bildsujet. Die beiden Ansätze widersprechen einander fundamental in der Antwort auf die Frage nach der Darstellung. Entweder wird die ‚Darstellung‘ zum ‚Bildobjekt‘ *oder* sie wird zum Inhalt, vor allem erfolgt eine Festlegung, nach der die ‚Darstellung‘ rezipiert wird. Und dies entweder durch die Rezipienten als Zuschauende (wahrnehmungstheoretischer Ansatz) oder durch die Rezipienten als Lesende (semiotischer Ansatz).⁶³⁰

Lambert Wiesing folgert: „Im Fall des Lesens hat man es mit dem Folgen einer Regel zu tun; im Fall des Sehens hat man es mit einem sinnlichen Gegenwartsbewußtsein von etwas zu tun.“⁶³¹ Die Buddhafigur erscheint demnach semiotisch betrachtet als etwas anderes als wahrnehmungsorientiert betrachtet: Wird sie *nach Regeln gelesen*, könnten die ‚Zeichen‘ von einem buddhistisch deutenden Betrachter als ‚Merkmale des Buddha‘ gedeutet und die Verbindung zum Buddhismus gezogen werden. Die Figur würde aus buddhistischer Perspektive dann, entsprechend *lesend*, entschlüsselt: Das ‚Dargestellte‘ wäre der Buddhismus bzw. ‚Dharma‘, die ‚Darstellung‘ der Buddha, das ‚Darstellende‘ das spezifische Material und als solches ggf. auch Buddha-Natur. In wahrnehmungsorientierten Kategorien hingegen beschreibt sich dieselbe Betrachtung

⁶²⁹ ebd. (Hervorhebung im Original)

⁶³⁰ vgl. Lambert Wiesing; „Artifizielle Präsenz.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005 S.34 f.

⁶³¹ ebd. S.34

anders: Das ‚Darstellende‘ wäre die konkrete Buddhafigur in ihrer Materialität, die ‚Darstellung‘ der Buddhismus bzw. ‚Dharma‘ und das ‚Dargestellte‘ der Buddha.

Phänomenologisch gedeutet kann, aber muss ein religiöser Aspekt nicht Teil der Deutung sein.⁶³² Die Figur könnte als Zeichen für *Etwas*, – z.B. den Buddhismus – gelesen werden. Wiesing konstatiert, dass reines Studieren und Betrachten aus einer Sache noch kein Zeichen machen, *erst durch den Gebrauch entstünden Zeichen*, nicht allein durch Anschauung.⁶³³ Für die Betrachtung der Buddhafigur bedeutet dies, dass sich ihre jeweilige(n) Bedeutung(en) auf der Grundlage ihrer Deutigkeit im Moment ihrer Nutzung eröffnen. Wird sie ‚religiös‘ gehandhabt, wird sie zum Zeichen für ‚Dharma‘, wird sie es nicht, bleibt sie es zwar innerhalb ihrer Deutigkeit, löst dies aber nicht unbedingt und unvermittelt ein.

Im Gegensatz zu Barthes ‚verleidenschaftlichten Rosen‘ hat die Buddhafigur jedoch eine konkrete Ausgangsposition; ein Entstehungsmoment, das eindeutig in der Religion zu verorten ist. Sie war nicht, wie die Rosen und die Leidenschaft, schon vor einer Verbindung unabhängig von der Religion da und wurde dann zum Symbol gemacht. Sie ist aus dem Buddhismus entstanden und hat somit den Prozess eines Mythos als semiologisches System *rückwärts* durchlaufen: Sie war ganz ‚Religion‘, aus ihr heraus erdacht und entwickelt – der Buddhismus und die Buddhafigur als untrennbares Konstrukt, das zusammen *ein Zeichen* bildete und eine Bedeutung beschrieb: den Buddhismus. Nun erscheint die Buddhafigur oftmals jenseits religiöser Kontexte und wird nicht immer in buddhistischem Verständnis gedeutet und gehandhabt, sie ist *auch* zu einem Dekorationsobjekt geworden und taucht in Kontexten von Kunst auf, wobei sie dort nicht zwangsläufig als Zeichen des Buddhismus verwendet wird.⁶³⁴ Damit ist ein (Ab-)Lösungsprozess in Gang gekommen, der die Überlegungen einer konkreten Betrachtung der Buddhafigur jenseits von Religion aufgrund ihrer Phänomenalität, verlangt.

⁶³² da der ‚Phänomenbegriff‘ eben in einem kunsthistorischen Verständnis und dezidiert nicht religionswissenschaftlichen Verständnis gebraucht wird; bei Gebrauch des Begriffs im Sinne der ‚Religionsphänomenologie‘ wäre eine Ontologie, die sich wesentlich im einzelnen Phänomen manifestiert, vorausgesetzt. Dies wird im Sinne einer kunsthistorischen Terminologie explizit *nicht* angenommen. (vgl. Einleitung der vorliegenden Arbeit)

⁶³³ Wiesing 2005 S.36

⁶³⁴ siehe dazu Teil IV und Teil V der vorliegenden Arbeit

In der Betrachtung der Figur unter den Aspekten ‚Nicht-Religion‘ und ‚Kunst‘ ist eine theoretische Aufhebung des *eindeutigen* religiösen Zeichen-Charakters notwendig, um die Figur auf analytischer Ebene zu fokussieren: Sowenig sich die Buddhafigur in explizit buddhistischen Kontexten vom Buddhismus trennen lässt, sowenig ist eine Vermischung der Buddhafigur als Signifikat und der Buddhafigur als Zeichen sinnbringend: „Der Signifikant ist leer, das Zeichen ist voll, es ist ein Sinn.“⁶³⁵

Die Buddhafigur *ist* auch außerhalb von Kontexten des Buddhismus – trotzdem sie aus ihm erwuchs.

⁶³⁵ Barthes [1957] 2013 S.256

3. Die Buddhafigur in der zeitgenössischen Kunst

Die Buddhafigur wird nicht nur häufig durch Bezeichnungen wie ‚kunstvoll‘ in die Nähe zur Kunst gerückt, sie taucht auch in mannigfaltigster Weise *innerhalb* der Kunst auf. Im Folgenden werden zwei exemplarisch gewählte Kunstwerke erörtert die auf je eigene, sehr unterschiedliche Weise, den Gegenstand ‚Buddhafigur‘ verhandeln.

Es handelt sich in beiden Fällen um Werke zeitgenössischer Künstler, die sich selbst als praktizierende Buddhisten beschreiben und aus buddhistisch geprägten Ländern stammen. Die Beispiele wurden derart gewählt, da somit in der Untersuchung angenommen werden kann, dass beide Künstler wissentlich und bewusst mit der Buddhafigur agieren. Im Rahmen dieser Arbeit ist der Umstand insofern wichtig, als dass weder ein Diskurs über die Frage einer Zufälligkeit der Materialwahl im Sinne von *Nicht-Wissen* um die Figur geführt noch mögliche kulturelle Fremdheiten im Umgang mit der Figur diskutieren werden sollen, da diese Punkte im Hinblick auf die Fragestellung nicht relevant sind. Zudem wurde bei der Auswahl der Werke beachtet, dass es sich um Buddhafiguren in Position des ‚Dhyanamudra‘ handelt, sodass der Fokus der Arbeit auf eben diesem konkreten Figurentypus verbleibt.

Dennoch sind die Beispiele vollkommen unterschiedlicher Art – sowohl im Hinblick auf die Materialität der Buddhafiguren als auch im Hinblick auf die Inszenierung und die Komposition innerhalb der Werke.

3.1 „TV-Buddha“ und „Projekt 74“ von Nam June Paik

Der „TV-Buddha“ von Nam June Paik (1932-2006) ist eine Installation aus dem Jahr 1974, die als Ikone der Videokunst gehandelt wird. Es existieren mehrere Varianten dieses Werks, von denen im Folgenden zwei näher betrachtet werden.

Der Kunsthistoriker Irving Sandler beschrieb seine erste Begegnung mit Paiks „TV-Buddha“ folgendermaßen: „Can’t get Nam June Paik’s TV Buddha, 1974, out of my mind. This sculpture of the sitting Buddha viewing His own image on a closed-circuit television screen is hilarious. An inanimate sculpture looking its inanimate mirror images. The Buddha as a media star and a coach potato in a Buddha Sitcom.“⁶³⁶

Derart befremdlich und gleichzeitig komisch mag diese Installation vielen Betrachtenden erschienen sein, denn in der Tat mutet die Szenerie außergewöhnlich an:

⁶³⁶ Irving Sandler; „Nam June Paik’s Boobtube Buddha.“; in: Klaus Bußmann, Florian Matzner (Hrsg.): „Nam June Paik. Eine Data Base.“; Hatje Cantz Verlag, München 1993 S.63

Eine Buddhafigur, eine bronzene Statue aus dem 18. Jh. in der Position des ‚Dhyanamudras‘, thront auf einem rechteckigen Sockel. Vor ihr befindet sich (ebenfalls auf dem Sockel platziert) ein tragbareres Fernsehgerät.⁶³⁷ Dahinter auf einem Stativ angebracht steht eine Videokamera. Diese Kamera filmt die Buddhafigur frontal. Ihr Abbild erscheint permanent – einem Standbild gleichend – auf dem Bildschirm des Fernsehapparates. Inklusiv des Sockels misst die Installation 160 x 215 x 80 cm, sie befindet sich im Stedelijk Museum in Amsterdam.⁶³⁸

Die Installation zeigt eine Buddhafigur, die auch als praxisorientiertes Vorbild innerhalb des Buddhismus verstanden werden kann⁶³⁹ (im Sinne einer nachzuahmenden Haltung). Die Figur verharrt in meditativer Aufmerksamkeit, als wolle sie sich selbst nicht aus den Augen verlieren – womit der Aspekt von Selbstschau und Selbstbeobachtung offensichtlich wird. Trotz ruhender Haltung scheint die Figur mehr zu sein als ein „couch potato“⁶⁴⁰ – die minimalistische Komposition der Arbeit vermittelt eher Klarheit und Konzentration denn „Buddha Sitcom“⁶⁴¹-Gemütlichkeit.

Die Verbindung fernöstlicher meditativer Transzendenz der Buddhafigur mit dem Fernsehgerät als einem Symbol westlicher moderner Medien zeigt einen spannungsreichen Gegensatz auf: Die buddhistische Praxis der Meditation, der kontemplativen Innenschau, wird ins Außen verlegt – gleich einer voyeuristischen *Selbstbetrachtung*, die den Aspekt der *Selbstversenkung* zu ironisieren scheint. Oder potenziert und verstärkt diese *publik gemachte Innerlichkeit* die meditative Versenkung? Über das ‚Sichtbare‘, die Selbstschau auf dem Bildschirm, wird auf das ‚Nicht-Sichtbare‘ verwiesen, die Meditation, die sich ausschließlich innerlich ereignet und eine nicht teilbare, transzendente Erfahrung beschreibt. Im Sinne einer ‚Closed Circuit Installation‘, einer Videoüberwachungsanlage in einem geschlossenen Kreis, bildet die Installation den Prozess der Meditation ab: Die Kamera ermöglicht eine Übertragung ins *Außen* und erweitert damit den *inneren* Kreis. Dieses scheinbare Paradox zeigt eine Analogie zur buddhistischen Philosophie: Durch die meditative

⁶³⁷ das aus heutiger Perspektive in seiner Form und Gestaltung recht kurios anmutet, aber zur Zeit der Entstehung des Werkes, in den 1970er Jahren, ein absolut gängiges Modell war

⁶³⁸ Inv. Nr. BA 3536

⁶³⁹ siehe dazu auch Teil II Kapitel 7 und Teil III Kapitel 2.5 der vorliegenden Arbeit

⁶⁴⁰ Sandler 1993 S.63

⁶⁴¹ ebd.

Versenkung soll der Kreislauf des Leidens erkannt und durchbrochen werden. Die Innenschau ermöglicht Erkenntnis und Überwindung des Außen.

Der scheinbar unendliche Kreislauf der Betrachtung zwischen TV und Buddha und Buddha und TV wirkt unerschöpflich und hebt sich gleichzeitig in sich selbst auf. Wer fokussiert wen? Wo beginnt dieser spannungsgeladene wortlose Dialog? Wo hört er auf? Die Durchbrechung eines Kreislaufes im Sinne eines Verständnisses und Erkennens der Unerschöpflichkeit und gleichzeitigen Endlichkeit, die innerhalb eigener Begrenzung liegt, wird durch die Installation offenbar.

Das Werk „TV-Buddha“ zeigt die Buddhafigur in einer Situation, die einer Handhabung innerhalb eines buddhistischen Kontextes nicht unähnlich ist. Ob im Wissen über eine aus buddhistischer Sicht angemessene Haltung und/oder und aus Gründen der Komposition sockelte Paik die Figur auf. So befindet sie sich nicht unter Hüfthöhe eines vorbeigehenden Menschen, womit ein aus buddhistischer Perspektive respektvoller Umgang im Sinne der Positionierung eingehalten wird.⁶⁴²

Die Figur ist mit ihrer Vorderseite einem ‚Betrachter‘ – in Form der Kamera – zugewandt, die Abbildung einer meditierenden Figur (ihr Bild auf dem Bildschirm) sitzt ihr gegenüber, ebenfalls zugewandt. In einem Tempel oder vor einem Altar gestaltet sich eine solche Szene ähnlich: Eine Figur ist auf dem Altar positioniert, die Praktizierenden sitzen ihr vis-à-vis, einzig die Höhenverhältnisse wären andere, denn die Figur müsste deutlich erhöht gegenüber der Gemeinde positioniert sein. Da sie sich in diesem konkreten Fall jedoch *selbst begegnet*, und auch im Tempel verschiedene Buddhafiguren auf einer Höhe neben- und hintereinander gestellt werden, dürfte aus dieser Perspektive keine offensichtliche Verletzung buddhistischer Gefühle provoziert worden sein⁶⁴³ - wobei die generelle Verwendung der Figur außerhalb eindeutig buddhistischer Kontexte möglicherweise auch als Provokation verstanden werden kann.⁶⁴⁴

Wird die Figur in der Installation von Betrachtenden nicht explizit als *Buddhafigur* verstanden, so bleiben genannte Aspekte trotzdem sichtbar: Der konkrete Bezug zum Buddhismus mag sich nicht entsprechend vorgebildeten Betrachtenden kaum erschließen, die Selbstschau einer Figur jedoch bliebe offensichtliches Moment der

⁶⁴² siehe dazu Teil III Kapitel 2 und Teil IV Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁶⁴³ Informationen darüber sind mir nicht bekannt

⁶⁴⁴ wie das Werk von Han Chong, auf das in Teil V Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit eingegangen wird

Arbeit. Die ausgewogene, kompakte und doch fließende Form der im Lotossitz ruhenden männlichen Figur erscheint nicht nur als Abbild auf dem Bildschirm des TVs, sondern findet sich auch in der runden Form des Fernsehapparates und der darüber stehenden Kamera mit ihrem Objektiv wieder. Die Höhe und Breite der sich fixierenden Pole entsprechen einander nicht genau, ähneln einander jedoch und wirken einander ebenbürtig, innerhalb eines Duells auf Augenhöhe, das nicht gewonnen, sondern gehalten werden will.

Bei der Buddhafigur in der Installation „TV-Buddha“ handelt es sich um eine Statue aus dem 18. Jh. Sie befand sich bereits in Paiks Privatbesitz und wurde von ihm als ‚objet trouvé‘ für die Video-Installation verwendet. Bevor sie Teil der Installation wurde, war sie Bestandteil einer kleinen Sammlung von Buddhafiguren, die Paik gekauft hatte. Davor war sie vermutlich in buddhistischen Kontexten, im Tempel oder innerhalb eines privaten Altars verortet. Eine ursprüngliche Funktion im Rahmen von ‚Dekoration‘ oder ‚Kunst‘ kann sicherlich – in Anbetracht ihre Herstellungszeit sowie der Wertigkeit ihrer Materialität (Bronze) – ausgeschlossen werden.

Es lässt sich für diese Figur eine bewegte und vieldeutige Geschichte nachzeichnen: Aus hochwertigem Material wurde eine Figur gearbeitet, die als religiöse Buddhafigur verstanden, vermutlich in eindeutig religiösen Kontexten kultisch geweiht und verehrt wurde. Eines Tages⁶⁴⁵ veränderte sich ihr Status als eindeutig religiöses Objekt: Sie wurde zu einem Handelsobjekt (ob als Kulturgut oder Dekorationsgegenstand ist nicht bekannt) und gelangte so irgendwann in Paiks Besitz. Dieser bewahrte sie vermutlich in seinen Privat- oder Atelierräumen auf. Welche konkrete Nutzung sie dort erfuhr ist ungewiss; Paik selbst war Buddhist. Inwiefern er die Statue unter buddhistischen Maximen behandelte (und unter welchen), ist nicht bekannt. Paik machte diese Statue 1974 zum Teil einer Installation und transformierte den Status der Figur erneut: Sie wurde zu (einem Teil von) Kunst. Im Folgenden kaufte das Museum das Kunstwerk an. Die Buddhafigur, nun als Teil von Kunst der Installation - wurde erneut zum Handelsobjekt. In der Ausstellung im Museum ist sie wiederum als Teil des Kunstwerks „TV-Buddha“ zu sehen und damit als Kunst.

Perspektivisch sind verschiedene Wandlungen erneut denkbar: Das Museum könnte das Werk verkaufen und theoretisch ist eine Rückführung der Figur in eindeutig

⁶⁴⁵ wann genau und unter welchen Umständen ist weder bekannt noch nachvollziehbar

buddhistische Kontexte ebenfalls möglich⁶⁴⁶ – auch wenn diese zumindest eine temporäre Auflösung der Installation bedeuten würden.

Anhand dieses konkreten Beispiels entfaltet sich die (Mehr-)Deutigkeit der Figur: obwohl sich ihre Gestalt in den letzten gut 300 Jahren zu keiner Zeit veränderte, hat sie unterschiedlichste Zuschreibungen und Nutzungen erfahren und ihr Status veränderte sich wiederholt. Die unterschiedlichen Kategorisierungen ereigneten sich aufeinanderfolgend und sind im Ablauf, wenn auch nicht in der genauen Datierung, nachvollziehbar. Derartige Transformationen haben an der Figur und ihren Bedeutungen nichts verändert, hier zeigt sich, dass eben diese Vieldeutigkeit in der Deutigkeit der Figur selbst angelegt ist. Innerhalb dieser sind Verschiebungen – kontextueller und lokaler Hinsicht sowie in Hinsicht auf die Gebrauchsweisen – in Vielfalt und Verbindung möglich. Die Figur trägt jene Optionalitäten potentiell in ihrer Deutigkeit, sie löst sie entsprechend – auch gleichzeitig auf unterschiedliche Weise – ein und bleibt dennoch immer wandelbar.



Abbildung 12: Nam June Paik „TV Buddha“, Köln 1974⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ vgl. Han Chong „Made in Dresden“ Teil V Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit

Die zweite, im Rahmen dieser Arbeit vorgestellte Position Paiks, ist das „Projekt 74“, da als eine temporäre Ergänzung des „TV-Buddhas“ gesehen werden kann. Im Rahmen der Ausstellung in Köln im Jahr 1974 erweiterte Paik seine Installation „TV-Buddha“ mit dem „Projekt 74“, einer Performance, in der er selbst Teil des Werkes wurde. In einem Schreiben an den damaligen Direktor des Kölner Kunstvereins Wulf Herzogenrath schilderte er seine Idee:

„I got a VERY good idea, which is simple, inexpensive, yet very beautiful. For the opening night and one more day, I will become a ‚living BUDDAH‘ myself, watching also TV.

Therefore there will be two Buddahs watching TV,
one is old wooden Buddah.

the other is myself.“⁶⁴⁸

Am Abend der Vernissage in Köln sitzt Nam June Paik im Lotossitz, schlicht gekleidet, ein weites Tuch seine rechte Schulter bedeckend, auf einem Sockel. Ihm vis-à-vis steht ein eckiger Fernsehapparat, darüber auf einem Stativ ruhend eine frontal auf ihn gerichtete Kamera. Der Aufbau der Szenerie gleicht exakt jener des Werkes „TV-Buddha“, das sich in unmittelbarer Nähe befindet. Die Sockel der beiden Arbeiten berühren einander beinahe. Die Buddhafigur wendet der Seite des sitzenden Paiks den Rücken zu, so dass die beiden Werke fast über Eck gespiegelt zu sein scheinen. Indem Paik sich selbst, wie er schreibt, *als Buddha inszeniert*, hebt er gleichzeitig die spezifische Zuschreibung ‚Buddha‘ auf bzw. erweitert sie. Er übernimmt die *Haltung* der Figur, die als solche mit dem ‚Dhyanamudra‘ des Buddhismus assoziiert werden kann, und inkorporiert damit einen Teil ihrer Deutigkeit. Gleichzeitig beantwortet er den Aufforderungscharakter der Figur: Er versenkt sich selbst in Meditation und fokussiert seine eigene Innenschau, abgebildet im Außen.

Der Bildschirm zeigt im Gegensatz zu dem in der Installation „TV-Buddha“ nicht den gesamten Körper, sondern nur Kopf und Schultern. Dieser Ausschnitt findet sich in der Form des eckigen Apparates und des runden Objektivs der Kamera, analog zur formalen Spiegelung des „TV-Buddhas“ wieder. Die Kamera in der Performance „Projekt 74“ ist wesentlich größer als jene im Werk „TV-Buddha“, die Größenverhältnisse sind

⁶⁴⁷ Foto: <https://switchtalk.files.wordpress.com/2009/12/tv-buddha1.jpg> (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁶⁴⁸ Abschrift einer handgeschriebenen Notiz; veröffentlicht in: Wulf Herzogenrath (Hrsg.); „Nam June Paik. Fluxus/Video.“; Kunsthalle Bremen 1999 S.186

entsprechend jedoch ähnlich. Die meditative Versenkung der Figur und Paik scheint sich jedoch voneinander unabhängig und doch in Gemeinsamkeit zu ereignen. Im Gegensatz zur religiösen Praxis im Tempel wendet Paik der Figur die Seite zu, was nicht der gängigen buddhistischen Form (nach der einer Buddhafigur immer die Vorderseite des Körpers zugewandt sein sollte) entspricht. Die Haltung zueinander weist auf die Vereinzelung der beiden Meditierenden, *allein sich selbst* zugewandten Figuren bzw. Körpern hin. Die Ähnlichkeit der Inszenierung und der Haltung, die *Gestalthaftigkeit* hingegen vermittelt eine Gemeinsamkeit, die sich außerhalb dessen und der räumlichen Nähe nicht einzulösen scheint. Im Gegenteil: Es scheinen sich zwei äußerst egozentrische Individuen fast zufällig zu begegnen, ganz ohne einander wahrzunehmen. ‚Karma‘ anzuhäufen, sich selbst zu erkennen und damit den Kreislauf des Leidens zu durchbrechen können durchaus als einsame Momente und Handlungen verstanden werden, auch wenn sie auf Grundlage des ‚Mittleren Weges‘ über ritualisierte Verfahren allen gleichsam möglich und erfahrbar sind, erfüllen sie sich doch im Einzelnen.

Die Austauschbarkeit der Figur mit einem Menschen wird in dieser analogen Inszenierung deutlich und die bestechende Wirkung der Arbeit erhält sich in beiden Varianten gleichermaßen: Der Kreislauf des Sehens und Gesehen-Werdens bei gleichzeitiger Ausblendung alles anderen, der permanente Versuch eines Abbildens des Moments und die daraus resultierende Erkenntnis der Unmöglichkeit dessen, die sich im Standbild – das eben kein Stand-, sondern ein Livebild ist – zeigt.

Die Figur in der Installation kann als Buddhafigur gedeutet werden, womit sich die Arbeit als eine mögliche Abbildung buddhistischer Philosophie und Praxis lesen lassen kann. Ebenso lassen sich Fragen und Überlegungen im Sinne eines offenen Kunstwerkes⁶⁴⁹ nach Eco jenseits dieser Zuschreibung entwickeln. Die Performance „Projekt 74“ spielt mit der Deutigkeit der Buddhafigur, insbesondere durch die direkte räumliche Nähe, führt aber gleichzeitig darüber hinaus: Im Sinne der Deutigkeit gelingt Paik eine Sichtbarmachung von Übertragung und Entfernung gleichermaßen. Ob Paik und die Figur sich im Sinne buddhistischer Praxis meditativ in sich selbst versenken, um ihr ‚Ich‘ als nicht existent zu begreifen oder egozentrische Eigenschau betreiben, liegt im Auge des Betrachtenden.

⁶⁴⁹ Eco [1973] 2012

Inwieweit und in welchem Sinne sich der Künstler selbst als ‚Buddha‘ versteht, lässt sich ebenso mannigfaltig deuten. Er nimmt durch Haltung und Kleidung eine *buddha-artige* Gestalt an – könnte aber ebenso Mönch oder praktizierender Laie sein.

Wie weit allein die Haltung der Figur den Buddha beschreibt und was bzw. welcher der Körper des Buddha in der Figur dargestellt ist oder sind, wurde in Teil III der vorliegenden Arbeit diskutiert und kann nicht in Eindeutigkeit beantwortet werden. Entsprechend übernimmt Paik Aspekte der Deutigkeit der Figur, indem er sich *ähnlich* inszeniert. Der sich permanent erneuernde, fragende Kreislauf der Fokussierung jedoch, der in Komposition, Gestalt und Inszenierung der Werke zentral ist, verstetigt und verliert sich in beiden Positionen gleichermaßen und eröffnet so spielerisch jenes transformatorische Moment, das in der Deutigkeit der Figur bereits angelegt ist.

3.2 „Made in Dresden“ von Han Chong

Im Rahmen der von Elmgreen & Dragset kuratierten Projektreihe „A Space Called Public / Hoffentlich Öffentlich“⁶⁵⁰ im Jahr 2013 in München präsentierte der malaysische Künstler Han Chong (*1979) sein Werk „Made in Dresden“ auf dem Viktualienmarkt.

Mitten auf dem Marktplatz, auf dem Menschen und Waren aller Welt zusammenkommen, etwas am Rand des Trubels, lag die 500 Kilogramm schwere, 328 cm lange, 259 cm hohe und 210 cm breite Buddhafigur aus goldpatiniertem Fiber Glass, die Chong auf dem Boden befestigt hatte.⁶⁵¹ Die Figur ist der Bronzestatue Kamakura Daibutsu in Japan nachempfunden. „Made in Dresden“ steht deutlich zu lesen auf der Unterseite des flachen Sockels, die Inschrift wird nur durch die Kippung ersichtlich. Die überdimensioniert anmutende Figur, die offensichtlich künstlich und sehr gelb vergoldet wurde, wirkt *fehl am Platz* inmitten der Biergarten- und Weißwurst-Atmosphäre. Die liegende Positionierung der Buddhafigur im ‚Dhyanamudra‘ irritiert zusätzlich und scheint Ort sowie Gebrauch gleichermaßen zu hinterfragen.

Die Inschrift „Made in Dresden“, die gleichzeitig auch Werktitel ist, verweist darauf, dass die Figur offenbar nicht in Asien, sondern, wie zahlreiche Asiatika auf dem europäischen Markt, fernab ihres Ursprungslandes gefertigt wurde. Zudem wirft sie

⁶⁵⁰ siehe dazu www.aspacecalledpublic.de sowie „A Space Called Public / Hoffentlich Öffentlich.“; Ingar Dragset, Michael Elmgreen, Nan Melliinger, Eva Kraus (Hrsg.); Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2013

⁶⁵¹ siehe Abbildung 11 der vorliegenden Arbeit

Fragen nach kultureller Identität und dem „weitverbreiteten Phänomen des Outsourcing in der heutigen Welt massengefertigter Waren“⁶⁵² auf. Ebenso soll sie, analog zu den omnipräsenten ‚Made in China‘- oder ‚Made in Bangladesh‘-Aufklebern und -Einnähern in billigen Waren, auch auf politisches und gesellschaftliches Ungleichgewicht in der Welt verweisen.⁶⁵³

Chong thematisiert Internationalisierung und Globalisierung an einem touristischen Ort, im Herzen Münchens und inszeniert die Buddhafigur bewusst fernab eines buddhistischen, spirituellen Kontextes. Nicht allein die ungewöhnliche Positionierung, sondern auch Aspekte wie die außergewöhnliche Größe⁶⁵⁴ sowie die offensichtlich mindere Qualität der Herstellung und des Materials, scheinen auf die Frage nach Authentizität zu zielen. Ist das noch eine Buddhafigur oder handelt es sich um eine Staffage aus einem Film, einen Gegenstand aus einem Freizeitpark oder einen Marketing-Gag eines Souvenirshops? Chong inszeniert ‚seine‘ Buddhafigur überdeutlich eben *nicht* als Kultgegenstand, sondern in absolut säkularer, geradezu profaner Umgebung, als ein Objekt, das auf eine beliebige Verwendung jenseits eines religiösen Ursprungs verweist.

Die Buddhafigur ist zu *dem* ikonischen Mitbringsel aus asiatischen Ländern avanciert,⁶⁵⁵ wie „ein ‚I ♥ NY‘-T-Shirt in New York, ein Bierkrug in München oder eine japanische Maneki Neko (‚winkende Katze‘)“.⁶⁵⁶ Die Figur, als ursprünglich religiöses Objekt, ist inzwischen in unterschiedlichsten säkularen Räumen zu finden, alltäglicher Anblick geworden und zählt wie selbstverständlich auch zu der Kategorie der Souvenirs.⁶⁵⁷ Laut Beschreibung im Katalog der Ausstellung möchte „Made in Dresden“ ebenso an das Fehlen von Sichtbarkeit asiatischer und anderer Traditionen und Kulturen im Münchener Stadtbild gemahnen – lebten doch zahlreiche Menschen

⁶⁵² Dragset 2013 S.58

⁶⁵³ ebd. S.60

⁶⁵⁴ Die Größe der Figur mutet auf dem Viktualienmarkt überdimensioniert an, die Marktstände in unmittelbarer Umgebung wirken dagegen klein und kulissenhaft. Das Vorbild der hier nachempfundenen Figur in Japan aus dem 13. Jh. jedoch misst monumentale 12 Meter (siehe Abbildung 9 der vorliegenden Arbeit)

⁶⁵⁵ siehe dazu Teil IV der vorliegenden Arbeit

⁶⁵⁶ Dragset 2013 S.58

⁶⁵⁷ siehe dazu Teil IV der vorliegenden Arbeit

mit ausländischen Wurzeln in der Stadt, deren Kulturen und Religion nicht angemessen bzw. gar nicht in Erscheinung treten würden.⁶⁵⁸

Die liegende Position der Figur, die die untypische und rituell nicht konforme Art der Handhabung betont, verändert allerdings nichts an ihrem ikonischen Wiedererkennungswert. Trotz der Kippung und der damit einhergehenden Verkehrung ihrer Vertikalität in Horizontalität, verliert die Figur nichts von ihrer geometrischen und körperlichen Ausgewogenheit. Ihre Gestalthaftigkeit bleibt vollkommen erhalten. Die elliptischen Formen, die sich in der Buddhafigur übereinanderliegend verbunden ausmachen lassen, scheinen universal lesbar und multidirektional übertragbar zu sein.

Die Ellipse, als Form zentrales Merkmal der Gestalt der Buddhafigur, verkörpert ein existenzielles Prinzip: Da sie nicht nur einen, sondern zwei Pole hat, ist sie permanent in Spannung. Sie definiert sich durch die beständige Bewegungsenergie, die von ihr ausgeht – man denke an die Entdeckung Keplers, dass sich die Planeten auf elliptischen Bahnen bewegen.⁶⁵⁹ Auch in der Gestaltung prominenter (Denk-)Räume wie des Oval Office im Weißen Haus in Washington oder des Lesesaals Aby Warburgs in Hamburg, ist die Form der Ellipse als ambitionierter Gegenentwurf zum Kreis im Sinne eines ästhetischen sowie programmatischen Postulates zu lesen.⁶⁶⁰

Durch die *Wahrung* ihrer Gestalthaftigkeit, trotz Veränderung ihrer Ausrichtung und eines ungewohnten Gebrauchs bleibt die Figur *Figur* im Sinne ihrer Deutigkeit. Obgleich sie im buddhistischen bildlichen Programm nicht liegend im ‚Dhyanamudra‘ vorkommt, kann sie als ‚Religion‘ wahrgenommen und erkannt werden. Sie bleibt (auch) ‚Religion‘, obwohl sie in ungewohntem Kontext und fremder Positionierung erscheint.

Unmittelbar nach der Aufstellung der Arbeit „Made in Dresden“ kam es zu heftigen Reaktionen: Einige Buddhisten, Münchner sowie Touristen, fühlten sich von dem Werk

⁶⁵⁸ Dragset 2013; siehe dazu auch den Begleittext der Organisatoren und der Stadt München, der vor Ort verteilt wurde sowie www.aspacecalledpublic.de

⁶⁵⁹ Johannes Kepler beschrieb die drei ‚Keplerschen Gesetze‘ in den Jahren 1609-1619. Das erste Gesetz bezieht sich auf die elliptischen Bahnen der Planeten, in deren einem Brennpunkt die Sonne steht. Johannes Kepler; „Astronomia nova aitiologetos seu Physica coelestis.“; in: Max Caspar (Hrsg.); „Gesammelte Werke. Band 3.“; C. H. Beck München 1938 sowie Andreas Guthmann; „Einführung in die Himmelsmechanik und Ephemeridenrechnung.“; BI-Wiss.-Verlag, Mannheim 1994

⁶⁶⁰ siehe dazu auch Karen Michels; „Aby Warburg. Im Bannkreis des Denkens.“; Verlag C.H.Beck, München 2007 S.99 f.

in ihren religiösen Gefühlen beleidigt. Sowohl die liegende Positionierung als auch die Tatsache, dass sich Betrachtende an die Figur anlehnten oder sich auf sie setzten, führte zu Protesten. „Buddha bewegt – Kunst oder Blasphemie?“ titelte bspw. die Süddeutsche Zeitung am 23.05.2013 und diskutierte die Frage, inwiefern das Werk als „Affront gegen buddhistische Gäste“ gewertet werden könne.⁶⁶¹ Die Deutsche Buddhistische Union (DBU) schrieb einen offenen Brief an den Kulturreferenten Hans-Georg Küppers und bewertete das Kunstwerk als „Beleidigung und Herabwürdigung ihrer religiösen Überzeugungen“.⁶⁶²



Abbildung 13: Beispiel eines Flugblattes; München 2013⁶⁶³

Diverse Protestaktionen, Diskussionen und Mahnwachen sowie improvisierte Andachten von buddhistischen Nonnen und Mönchen fanden unmittelbar vor dem Werk

⁶⁶¹ <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/aerger-ueber-kunstaktion-am-viktualienmarkt-buddha-bewegt-1.1679470> (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁶⁶² ebd.

⁶⁶³ Foto: privat; Ausschnitt eines vor Ort verteilten Flugblattes

auf dem Viktualienmarkt statt, Blumen und kleine Opfergaben wurden um die Figur arrangiert. Auf Flugblättern, die vor Ort von buddhistischen Mönchen verteilt wurden, steht „Buddha ist keine Kunst!“ und Abbildungen verweisen auf die ‚richtige‘, weil aufrechte Positionierung einer Buddhafigur.⁶⁶⁴

Die Stadt München reagierte gelassen auf die Proteste, Chongs Werk wurde nicht verändert oder vorzeitig abgebaut.⁶⁶⁵ Die Kuratoren Elmgreen & Dragset hatten ihrerseits erreicht was sie sich wünschten: Diskussion im öffentlichen Raum über gesellschaftliche Fragen.

Für das Werk „Made in Dresden“ wurde die Buddhafigur explizit hergestellt, sie durchlief keine rituelle Herstellung und keine Weiheriten. Sowohl die Handhabung beim Transport (offen und auf dem Rücken liegend auf einem Anhänger verzurrt) als auch die Handhabung vor Ort während der gesamten Ausstellungsdauer (die Figur war allen Witterungen ‚schutzlos‘ ausgesetzt) entspricht einer säkularen Haltung und einem säkularen Verständnis. Die Figur wurde als ‚Kunst‘ konzipiert und als solche präsentiert.

Nachdem das Ausstellungsprojekt beendet war, wurde die Figur in Absprache mit dem Künstler, den Kuratoren und der Stadt München dem buddhistischen Verein Bodhicharya in Berlin überlassen. Schon während der Ausstellung hatte sich diese buddhistische Gemeinde aus Berlin um die Statue bei der Stadt beworben. „Die Kuratoren, der Künstler und die Stadt München spendeten freundlicher Weise Bodhicharya die Statue und führten noch Ausbesserungsarbeiten an deren Rücken durch“,⁶⁶⁶ so ist auf der Internetseite des Vereins zu lesen. Auf diese Weise, so der Verein, wäre zu einem friedlichen und harmonischen Ende der Kunst-Installation beigetragen worden.⁶⁶⁷

Das Werk konfrontiert mit Fragen, die im Kontext der vorliegenden Arbeit in unterschiedlichsten Varianten zentral zur Diskussion stehen: Inwieweit kann eine Buddhafigur (auch) Kunst sein? Ist sie, wenn sie Kunst ist, gleichzeitig auch noch

⁶⁶⁴ Eine Auswahl verschiedener vor Ort verteilten Flugblätter liegen mir vor; siehe exemplarisch Abbildung 13 der vorliegenden Arbeit

⁶⁶⁵ Die Süddeutsche Zeitung Nr.170 vom 25.07.2013 nimmt das Thema erneut auf, zieht Parallelen zu anderen Fällen (vermeintlicher) Blasphemie-Vorwürfen und appelliert in diesem Sinne an die Freiheit der Kunst.

⁶⁶⁶ <http://bodhicharya.de/die-buddha-statue.html> (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁶⁶⁷ ebd.

Religion? Was markiert das Moment ihrer Transformation? Und wie ist zwischen den unterschiedlichen Status-Optionen der Figur zu unterscheiden? Die Beantwortung dieser Fragen gelingt unter dem Aspekt der Deutigkeit der Figur, innerhalb derer sie in Mehrdeutigkeit nutz- und erfahrbar ist. Es gibt *eben keine* konkrete Grenzziehung, die sich in der Figur manifestiert, zwischen den unterschiedlichen Feldern, innerhalb derer sie auftaucht. Darauf verweisen Beispiele wie das Werk „Made in Dresden“: Wäre eine eindeutige Kategorisierung der Figur in ‚Kunst‘ oder ‚Religion‘ möglich, gäbe es keine derartigen Diskussionen um das Kunstwerk. Die Figur wäre in diesem Kontext dann *nur* ‚Kunst‘ und nicht ‚Religion‘ oder es handelte sich einhellig eben um ‚Religion‘ und nicht um ‚Kunst‘.

Zwar können (bspw. räumliche) Kontexte einen Hinweis auf die in diesem Fall entsprechende Gewichtung bieten, diese müssen jedoch nicht von allen Betrachtenden als solche verstanden werden, so dass eine *Dingfestmachung* der Figur nach diesem Verständnis zu keiner weiterführenden Erkenntnis und im besonderen Fall auch zu keiner den Umgang betreffenden Strategie führt.

Die Tatsache, dass die konkrete Figur aus dem Kunstwerk „Made in Dresden“ nach Ablauf der Ausstellung in einen eindeutig religiösen Kontext überführt wurde, zeigt ihre Mehrdeutigkeit auf. Obwohl sie auf Grundlage der Herstellung und Handhabung zuvor nicht als religiöses Objekt sondern als ‚Kunst‘ verstanden wurde, liegt es in der Deutigkeit ihrer Gestaltung *auch* ‚Religion‘ zu sein. Mehrdeutigkeit bestimmt die Deutigkeit der Figur, ihre Bedeutungen *können* sich abhängig von Gebrauch und Betrachtenden unterschiedlich eröffnen.

Diskussionen um verschiedene Wahrnehmungen werden so immer Teil einer Präsentation der Figur außerhalb buddhistischer Kontexte, wie in oder als Teil von Kunst, sein. Doch selbst in eindeutig religiöser Inszenierung und räumlicher Verortung blieben divergierende und unter Umständen konfligierende Positionen nicht aus: sowohl innerhalb des Buddhismus mit seinen unterschiedlichen Schulen⁶⁶⁸ als auch unter praktizierenden Buddhisten und bspw. atheistischen Touristen, die in der Figur ausschließlich eine Erinnerung an eine historische Persönlichkeit sehen mögen.

⁶⁶⁸ Man bedenke hier die Haltung des Zen-Buddhismus; siehe dazu Teil III Kapitel 2.6 der vorliegenden Arbeit.

Beide Beispiele zeitgenössischer Kunst gehen auf ganz unterschiedliche Weise mit einer Buddhafigur um, die Herkunft der Figuren könnte unterschiedlicher kaum sein, die Inszenierungen derselben ebenfalls. Die bestehende Deutigkeit der Buddhafigur jedoch eröffnet sich in beiden Arbeiten gleichermaßen: Die Felder ‚Religion‘ und ‚Kunst‘ *verbinden sich in der Figur*, sie kann beide, eines oder auch keines von beiden einlösen und je nach Verortung als prioritätische Bestimmung verkörpern, ohne das andere zu leugnen.

VI. Die Buddhafigur

„»Ich bin namenlos – sagt ein Gegenstand –, und wenn du mich so oder so nennst, dann hast du etwas anderes als mich im Blick und wendest dich ab von mir.«“⁶⁶⁹



*Abbildung 14: Buddhafigur aus Holz*⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ Paul Valéry; in: „Ich grase meine Gehirnwiese ab. Paul Valéry und seine verborgenen Cahiers.“ [1894-1945]; Thomas Stölzel (Hrsg.); Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2011 S.240

⁶⁷⁰ Foto: privat; Höhe der Figur 10,5 cm; erworben auf Bali 2017

1. Materiale Aspekte der Buddhafigur – eine Auswahl

Im Folgenden werden vier exemplarisch gewählte Beispiele von Buddhafiguren⁶⁷¹ unter dem Aspekt ihrer jeweils unterschiedlichen Materialität betrachtet. Die Auswahl erfolgte unter der Maßgabe, Buddhafiguren in ähnlicher Größe und möglichst in der Haltung des ‚Dhyanamudras‘ aus unterschiedlichen Materialien zu zeigen. Es handelt sich bei keiner dieser Figuren um ein besonders *außergewöhnliches* Exemplar, sie sind in entsprechenden Geschäften und im Onlinehandel in großer Anzahl und Auswahl zu finden.

In den vorangegangenen Teilen der vorliegenden Arbeit wurde die konkrete Materialität nicht in den Fokus genommen,⁶⁷² die (kunst-)historische Entwicklung, der Gebrauch und die jeweilige Lokation sowie die sich daraus ergebenden Deutungen und Zuschreibungen standen im Vordergrund der jeweiligen Betrachtungen. Die Materialität unterschiedlicher Figuren, die exemplarisch in allen zuvor beschriebenen Zusammenhängen vertreten sein können, wird im Folgenden betrachtet.

Abbildung 13 der vorliegenden Arbeit zeigt eine Buddhafigur im ‚Dhyanamudra‘ aus Holz. Es handelt sich um ein Mitbringsel aus Bali, das explizit für den touristischen Markt gefertigt wurde.⁶⁷³

Der warme braune Farbton des Holzes steht in Spannung zu einer fast grob anmutenden Linienführung, die Gewand und Körper beschreibt. Die Figur wirkt durch die leicht gestauchten Proportionen gedrungen und kompakt; verstärkt wird diese Anmutung durch die Robustheit des Materials. Die Poren des Holzes sind bei genauer Betrachtung trotz Lasierung der Oberfläche sichtbar. Diese Robustheit täuscht jedoch eine Schwere des Gewichts nur vor, denn es handelt sich um ein Tropenholz, das Haltbarkeit und Massivität mit Leichtigkeit verbindet. Dieses Zusammenspiel bestimmt auch die Komposition der Figur: minimalistische jedoch deutliche Bearbeitung des Körpers, Aufnahme der Struktur des Holzes in Haptik des Gewandes und Ausarbeitung des

⁶⁷¹ Die Betrachtung der Figuren – ja schon die Bezeichnung derselben vorab als *Buddhafigur* – ist geprägt von einem ‚voraussetzendem Sehen‘. Ein Sehen, das den Buddhismus sowohl als namensgebend als auch als Ursprung der Figur in gewisser Weise voraussetzt. Ein voraussetzungsloses Betrachten hingegen würde unter Umständen weder die Zuschreibung ‚Dhyanamudra‘ noch überhaupt einen Bezug zum Buddhismus bedeuten. Das Phänomen selbst hingegen erlaubt Einblick und lässt schließlich Rekurs auf entsprechende Zuschreibungen ziehen. Der Gebrauch der Figur zeigt jeweilige Deutungspotentiale auf – das Zusammenspiel divergierender Handhabungen und Gebräuche verweist auf ihre Deutigkeit.

⁶⁷² bis auf das Beispiel in Teil III Kapitel 4.1 zur Erprobung der Relationalität

⁶⁷³ siehe dazu auch Teil IV der vorliegenden Arbeit

Kopfes die zweierlei betont: Die Haarstruktur, die in den ‚Merkmale eines Großen Mannes‘ festgehalten ist und zum buddhistischen Bildprogramm gehört,⁶⁷⁴ fällt hier besonders ins Auge, weil sie einerseits durch ihre Kleinteiligkeit in Kontrast zur Ausarbeitung der Figur steht und andererseits, durch das Material Holz an einen Tannen- oder Pinienzapfen erinnert und damit wiederum die Natürlichkeit des Materials aufnimmt. Eine harmonische Selbstverständlichkeit erwächst aus dieser Verbindung, die der Figur eine besondere Ausgewogenheit verleiht. Die Zuschreibung meditativer Gelassenheit und achtsamer Verbundenheit mit der Welt eröffnet sich hier natürlich auch durch die Haltung des ‚Dhyanamudras‘.⁶⁷⁵ Besonders verkörpert sich diese Deutung jedoch durch das Material im Zusammenspiel mit seiner eher zurückgenommenen Bearbeitung. Das Gesicht, gerade fein genug ausgearbeitet um Hauptmerkmale kenntlich zu machen, vermittelt innerliche Konzentration, die, so scheint es, auch der Herstellende aufbringen musste, als er die klare Kontur des Mundes sowie die scharfe Linie der Nase in jener Genauigkeit schnitzte. Das Material erlaubt kein *Probieren* – ein falscher Schlag, eine unachtsame Bewegung der Feile sind nicht rückgängig zu machen. Es handelt bei einer solchen Arbeit nicht um *experimentierendes Modellieren*, sondern um ein *abwägendes Freilegen*. Kleine Unregelmäßigkeiten an Augen und Haarpracht verweisen auf diese sich immer neu auslotende, konzentrierte Handarbeit.

Auf Abbildung 14 ist eine Figur aus farbig lasiertem Ton zu sehen.⁶⁷⁶ Die Lasierung ist unregelmäßig aufgetragen und schimmert an einigen Stellen grünlich, was der Figur eine metallene sowie antike Optik verleiht. De facto handelt es sich jedoch um ein preisgünstiges Massenprodukt aus dem Baumarkt. Diese Figur (im ‚Dhyanamudra‘) ist fragiler und feiner gestaltet als die zuvor betrachtete aus Holz. Die Form wirkt trotz der gleichen Haltung wesentlich schlanker und feingliedriger, allein der Sockel löst diese Anmutung überraschend unpassend auf und beschwert das ansonsten recht harmonische Gleichgewicht der Figur. Das leichte Gewand umfließt den Körper und bedeckt nur eine Schulter, sodass die Gliedmaßen frei sichtbar sind. Der Bereich zwischen rechtem Arm

⁶⁷⁴ siehe dazu Teil II der vorliegenden Arbeit

⁶⁷⁵ zur Haltung des ‚Dhyanamudra‘ siehe Teil II Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit

⁶⁷⁶ Diese Figur wird ebenfalls in Teil III Kapitel 4.1 untersucht.

und Oberkörper der Figur ist freigestellt – diese Öffnung verleiht der ansonsten ebenfalls kompakten Statue besondere Filigranität.⁶⁷⁷



*Abbildung 15: Buddhafigur aus lasiertem Ton*⁶⁷⁸

Das Gesicht sowie der Hals hingegen stehen in gewissem Gegensatz zu der Zartheit der Arme und des Gewandes – sie erscheinen eher unkonturiert, obwohl sich auch hier die entscheidenden Merkmale des buddhistischen Bilderkanons ausmachen lassen. Trotz der offensichtlich nachlässigen, der maschinellen Produktion geschuldeten Verarbeitung des Materials, bleibt die Gestalt der Figur erhalten – die geschwungene Linienführung, die (wenn auch künstlich provozierte) patinierte Oberfläche und die (zugegebenermaßen etwas tumbe) Versunkenheit des mimischen Ausdrucks lassen Assoziationen mit erhabener Innerlichkeit sowie erkennender Konzentration zu. Die stumpfe Optik und Haptik des robusten Materials steht in Kontrast zur Darstellung des feinen durchscheinenden Gewandes und erzeugt damit eine Spannung, die in eben dieser Kontrastierung besonders zur Geltung kommt. Dieser Aspekt scheint in der Figur zentral: Sie lotet vermeintlich gegensätzliche Pole in harmonischer *Form* aus.

⁶⁷⁷ Diese Statue entspricht dem Typus der Figuren aus der Mathura-Region (vgl. Teil II Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit).

⁶⁷⁸ Foto: privat; Höhe der Figur 16 cm; erworben in einem Gartencenter in Hannover 2014

Ganz anders erscheint die Figur auf Abbildung 15 – sie ist aus massivem durchsichtigem Glas gefertigt.⁶⁷⁹ Trotz der Transparenz, die tatsächlich ein Hindurchblicken erlaubt, wirkt die Figur kompakt und schwer. Die Lichtreflektionen, die sich auf ihrer glatten, glänzenden Oberfläche brechen, erschweren zudem eine Fokussierung ihres tatsächlichen Umrisses. Je nach Lichteinfall wirkt der Körper flächig oder strukturiert, ein- oder mehrdimensional.



*Abbildung 16: Buddhafigur aus Glas*⁶⁸⁰

Wie auf der Abbildung gut ersichtlich, ist es nahezu unmöglich, eine Beleuchtungssituation zu schaffen, in der Gesicht *und* Körper gleichermaßen deutlich

⁶⁷⁹ Die Körperhaltung zeigt kein ‚Dhyanamudra‘, sondern die Geste der Erdanrufung. Trotzdem soll sie aufgrund ihrer interessanten Materialität als Beispiel dienen. Durch die Positionierung im Lotossitz ist die dargestellte Geste zudem mit der des ‚Dhyanamudras‘ kompositorisch eng verwandt.

⁶⁸⁰ Foto: privat; Höhe der Figur 14 cm; erworben in New York 2016

Hier ist kein ‚Dhyanamudra‘ dargestellt, wie sich bei genauer Betrachtung offenbart, sondern das ‚Bhumisparshamudra‘ die Geste der Erdanrufung. Der Lotossitz entspricht dem ‚Dhyanamudra‘, aber die Handhaltung ist eine andere (vgl. auch Teil II Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit).

zu erkennen sind. Das Licht scheint durch sie hindurch – sie lässt sich monoperspektivisch nicht erfassen. Trotz der aufwendig gearbeiteten Gestaltung und der üppig fließenden Linien, die exakt den Verlauf des Gewandes nachzeichnen, wird die Figur aufgrund ihrer Transparenz und der sich damit ergebenden Überlagerungen von Linien und Formen nahezu zu einem *abstrakten* Körper. Je nach Fokus und Blickrichtung lassen sich Überschneidungen und Kompositionen von Licht und Schatten, Riefen und Wölbungen auf ihrer Oberfläche sowie in ihrem gläsernen Kern entdecken. Diese Mehrperspektivität, die sich in der Figur wörtlich spiegelt, steht in interessanter Spannung zu ihrer glatten, klaren und *eindeutigen* Haptik. Die buddhistische Deutungsperspektive wird durch diese besonders auffällige Materialität sinnfällig offenbar: Die gehaltvolle und zentrale *Leere* erfährt hier als elementares Merkmal der buddhistischen Lehre geradezu paradigmatisch ihre Umsetzung in Material.

Einen Buddha aus Kunststoff, genauer ‚Polyresin‘, zeigt Abbildung 16. Im Onlinehandel mit den Stichwörtern: „Deko-Artikel für Wohnung, Haus & Garten / Buddha-Skulptur, Wohnaccessoire ideal als Geschenk / Wetterfeste Buddha-Statue Feng Shui Dekoration / Garten-Figur“⁶⁸¹ beworben, handelt es sich hier um eine kleinteilig verzierte, aufwendig ausgearbeitete Figur aus besonders strapazierfähigem, frostbeständigem Plastik. Ihr auffällig niedriger Preis sowie das Material und die Verarbeitung verweisen auf eine maschinelle Serienfertigung. Die Figur eines thailändisch anmutenden Buddha-Typus im ‚Dhyanamudra‘⁶⁸² ist mit einem außergewöhnlich prachtvollen Gewand gekleidet: Bordüren und Ornamentik sind detailliert ausgestaltet, der Faltenwurf des scheinbar zarten Stoffes ergießt sich fließend über den Körper. Durch ihre matte Farbigkeit erscheint die kleine Skulptur auf den ersten Blick als wäre sie aus Stein. Der warme, melierte Farbton und die samtig leuchtende Erscheinung der Fläche lassen selbst scharf konturierte Partien weich und gefällig wirken, die harmonisch ausgewogene Form erscheint dadurch leicht und – verstärkt durch den wellenförmig bewegten Saum – nahezu schwebend. Die gekörnte

⁶⁸¹ www.amazon.de/gp/product/B01I1Q118E/ref=oh_aui_detailpage_o02_s01?ie=UTF8&psc=1 (letzter Aufruf 03.01.2018)

⁶⁸² M.E. kann man die Haltung als ‚Dhyanamudra‘ deuten, auch wenn sich ein kleiner runder Gegenstand in den aufeinanderliegenden Händen befindet. Dies könnte auf ein Almosengefäß hinweisen, ist dafür jedoch, im Gegensatz zur gesamten Figur, sehr ungenau ausgearbeitet. Immer wieder finden sich Figuren, die leichte Abweichungen oder Vermischungen des klassischen buddhistischen Bilderkanons aufweisen.

Oberfläche erinnert an die Textur von Sandstein – die Haptik jedoch *enttäuscht*: Es handelt sich zweifelsohne um ein glattes, künstliches Material; die Figur ist hohl, das Gewicht entsprechend leicht.

Die unterschiedliche Materialität der Figuren eröffnet jeweils neue und andere Assoziationen und Deutungsoptionen, die sich je nach Kontextualität und Perspektive verschiedentlich eröffnen mögen. Buddhafiguren aus Holz und Ton sind in buddhistischen Kontexten häufig, aus Plastik und Kunststoffen seit Mitte des 20. Jh. zunehmend verbreitet und aus Glas eher selten zu finden. In Tempeln befinden sich traditionell oftmals Figuren aus Bronze, aus Stein oder aus Ton,⁶⁸³ doch auch Figuren aus Plastik haben vermehrt dort Einzug gehalten.

Die gläserne Figur lässt sich aus Perspektive buddhistischer Lehre anders verorten als die Figur aus Kunststoff. So kann die gläserne Figur eine intellektuelle Verkörperung des Dharmas bedeuten, die Figur aus Polycarbonat hingegen im Sinne traditioneller Weihe aufgrund ihres hohlen Innenraums gefüllt werden.⁶⁸⁴ Die Figur aus Holz wie auch jene aus Ton rekurren durch ihre natürliche Materialität auf die Verbindung allen Seins und den Kreislauf (bzw. die Auflösung) des Lebens, was sich entsprechend nach buddhistischem Verständnis auslegen lässt. Die ‚Trikaya‘-Lehre⁶⁸⁵ und die Frage nach dem dargestellten Körper bspw. wiederum ließen sich am Beispiel der gläsernen Figur anders erörtern als an den Skulpturen aus Kunststoff, Ton oder Holz: Im Gegensatz zur konkreten Oberflächlichkeit einer Buddhafigur aus eben diesen Materialien lässt die Transparenz des Glases die Assoziation einer gleichzeitigen, sich überlagernden *Multidarstellung* der verschiedenen Körper zu. Nicht nur der ‚Nirmanakaya‘ als Manifestation eines ‚Verwandlungskörpers‘ lässt sich in einer solchen Materialität wahrnehmen, auch die anderen Körper, ‚Dharmakaya‘ und ‚Sambhogakaya‘, die sich in diesem Sinne nicht dinglich manifestieren und dennoch untrennbar mit dem *realen, weltlichen Leib* des ‚Nirmanakaya‘ verbunden sind, können im transparenten Material, das gleichermaßen durchsichtig und dennoch konstant ist, anschaulich werden.

Die unterschiedliche Haltbarkeit der verschiedenen Materialien verweist auf weitere Aspekte, die in die buddhistische Lehre führen können: Eine Figur aus ultra-resistentem Kunststoff altert anders als eine Figur aus Holz oder Ton. Feuchtigkeit kann Glas und

⁶⁸³ siehe dazu auch Teil III Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit

⁶⁸⁴ siehe dazu Teil II Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit

⁶⁸⁵ siehe dazu Teil III Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit

Plastik nichts anhaben, Holz und Ton hingegen reagieren auf Nässe, Kälte, Hitze und Trockenheit. Analog zum frei gewählten Vergehen und Altern des menschlichen Körpers des historischen Buddha⁶⁸⁶ werden ebendiese Figuren eines Tages vollends in ihrer Dinglichkeit vergangen sein und nur noch Material und damit Teil der sie umgebenden Natur sein. So eröffnen sich auch in der religiösen Praxis, wie bspw. der Meditation, je nach Materialität der Buddhafiguren, andere Aspekte.

⁶⁸⁶ siehe dazu Teil III Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit



Abbildung 17: Buddhafigur aus Polyresin⁶⁸⁷

⁶⁸⁷ Foto: privat; Höhe der Figur 23 cm; erworben 2017 in einem Onlinehandel

1.1 ‚Figura‘, ‚Gestalt‘ und ‚Form‘

Die Deutigkeit basiert auf den Begriffen ‚Figur‘, ‚Form‘ und ‚Gestalt‘ – die Buddhafigur trägt diese Begrifflichkeit buchstäblich in sich. Was der Begriff ‚Figura‘ in der Literatur bedeutet, lässt sich ebenso auf die Frage nach dem Verständnis der Buddhafigur übertragen. Der Buddha wurde in der frühen buddhistischen Zeit als körperlose ‚Idea‘, als *Text* im Sinne von Gedanken, als Leerstelle verbildlicht.⁶⁸⁸ Schon diese frühe Abbildung des Buddha als Leerstelle lässt sich im Sinne der ‚Figura‘ nach Auerbach verstehen.

Die Buddhafigur schließlich ist mehr als die *Abbildung einer (buddhistischen) Idee*: Durch ihre Gestaltwerdung ist sie selbst Phänomen und daher als solches auch über buddhistische Kontexte hinaus in ihrer Phänomenalität erfahrbar. Diese Bewegung des Objektes aus seinen *ursprünglichen* Bezugskontexten heraus ereignet sich in jedem Fall, in dem die Idee Phänomen wird. Die materiale Verdinglichung von Idee und Transzendenz bedeutet immer auch eine Interaktion derselben mit *Lebenswelten*.

Erich Auerbach entwickelte in seinem Aufsatz „Figura“ von 1938 ein Lektüremodell, das auf einer theologischen Figuraldeutung basiert. Anhand dieses Modells, das er „geschichtsphilosophisch wendet, um in der literarischen Mimesis, die das Alltägliche und ‚sinnlich Realistische‘ zur Darstellung bringt, zugleich eine »vorausdeutende Gestalt des Zukünftigen« zu entziffern.“⁶⁸⁹ Auerbachs Literaturbegriff ist von Dispositiven geprägt: einem geschichtsphilosophischem und einem geschichtstheologischem (das im Figura Aufsatz als System der sogenannten Figuraldeutung entfaltet wird).⁶⁹⁰ Auerbach exemplifiziert dies anhand der Bibel:⁶⁹¹ im Sinne seiner Figuraldeutung liest sich das Neue Testament als eine Wiederholung von Ereignissen des Alten Testaments, „die als Vorbilder bzw. Präfigurationen für die Evangelien fungieren.“⁶⁹² Dieses Einfügen der Evangelien in eine ‚übergreifende Erlösungsgeschichte‘ bedeutet nach Auerbach ‚Realprophetie‘. Die Unterscheidung der ‚Figuraldeutung‘ zur allegorischen Auslegungen zu verdeutlichen, „das Reale und die

⁶⁸⁸ siehe dazu Teil II Kapitel 3 und 4 der vorliegenden Arbeit

⁶⁸⁹ Friedrich Balke und Hanna Engelmeier (Hrsg.); „Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach.“; Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016 (Zitat aus Klappentext)

⁶⁹⁰ vgl. ebd. S.16

⁶⁹¹ siehe Erich Auerbach; „Figura.“ [1938]; in: Friedrich Balke / Hanna Engelmeier (Hrsg.); „Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach.“; Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016 S.145 f.

⁶⁹² Balke 2016 S.16

»sinnliche Wirklichkeit« [Figura Aufsatz S.175] also zulasten seiner Spiritualität zu betonen, sind von einer symptomatischen Vergeblichkeit gekennzeichnet“.⁶⁹³

„Figura“ ist nicht das einzige Wort, das im Lateinischen für Realprophetie steht, auch aus dem Griechischen übernommene Ausdrücke wie „Allegoria“ und „Typus“ werden in diesem Zusammenhang benannt. Der Medienphilologe Friedrich Balke verweist im Hinblick auf Auerbachs Versuch, die „Figura“ gegen die „Allegorie“ in Stellung zu bringen, auf sein hegelianisches Erbe.⁶⁹⁴ wenn Hegel die Kunst als „sinnliche Darstellung des Absoluten selber“⁶⁹⁵ definiert, verhält sich diese Zuschreibung polemisch zur Allegorie: „[M]an sagt eben, die Allegorie sei etwas Frostiges, das Frostige ist, daß nur so eine einzelne Allgemeinheit das Innere ist, nicht die lebendige Individualität. Der Frühling oder Religion, Gerechtigkeit als eine Person – so ist alles nur leeres Subjekt.“⁶⁹⁶ In eben diesem Sinne Hegels versteht Auerbach die Figura als *Plastizität* und betont das entscheidende Moment der „fleischliche[n], also geschichtliche[n] Erfüllung“.⁶⁹⁷ Es entstehe so eine Geschichte des Begriffs, die sich auf die Darstellung seiner Polyvalenz stütze, so die Literaturwissenschaftlerin Hanna Engelmeier.⁶⁹⁸ Der Begriff „Figura“ meine Gestalt, ebenso wie „Plastizität“ im Allgemeinen und stünde genauso in Verbindung mit Fragen nach Form und Abbild womit er auf ein bestimmtes Wirklichkeitsverständnis verweise, in hermeneutischen Operationen wirksam würde und als Interpretationswerkzeug einer Geschichtsphilosophie fungiere.⁶⁹⁹

Der in „Figura“ immanente Begriff „Gestalt“, aus dem Griechischen „Eidos“ (bedeutend auch „Urbild“ und „Idee“), steht in der antiken griechischen Philosophie für das Wesen einer Sache sowie für den das Wesen ausdrückenden Begriff.⁷⁰⁰ Auf Grundlage der Mythologie, die den Göttern die Fähigkeit zusprach, in Gestalt von Menschen zu erscheinen und damit ihr Handeln zu bestimmen, zieht die antike Philosophie den Schluss, dass alles ein *Wesen* besitzen müsse, das durch die „jeweils sinnliche

⁶⁹³ ebd. S.17

⁶⁹⁴ ebd. vgl. Fußnote 9

⁶⁹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; „Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke Band 13.“ [1835/38]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979 S.100 / vgl. Balke 2016 S.17

⁶⁹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel; „Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826.“ [1826]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004 S.138 f. / vgl. Balke 2016 S.18

⁶⁹⁷ Auerbach [1938] 2016 S.145 / vgl. Balke 2016 S.18

⁶⁹⁸ Engelmeier 2016 S.94

⁶⁹⁹ ebd.

⁷⁰⁰ so unter dem Eintrag „Eidos“ von Thomas Blume definiert im „Handwörterbuch der Philosophie“; Wulff D. Rehfus (Hrsg.); utb Verlag, Stuttgart 2003

wahrnehmbare Gestalt hindurch erkennbar sei.“⁷⁰¹ In Anlehnung an diese Vorstellung – eines den Dingen innewohnenden Wesens, der ‚Ideenschau‘ nach Platon – steht Husserls Methode der ‚Wesensschau‘.⁷⁰² Ein bestimmter Begriff wird mit einem Vertreter – einem Gegenstand – gedanklich verbunden, um dann mit Variationen dieser Vorstellungen zu experimentieren (Ideation). Durch diese Form phänomenologisch systematischer Analyse können einige Eigenschaften des Gegenstandes in Gedanken verändert werden, andere bleiben hingegen bestehen. So kann zwischen Eigenschaften, die zufällig (kontingent) den Gegenstand betreffen und jenen, die stets unverändert bleiben und damit die *Identität* des Objekts definieren, unterschieden werden. Diese Betrachtung erfolgt ohne eine kontextuelle Verbindung des Gegenstandes, um auf diese Art möglichst offen und konkret zu *sehen*.

Nach Auerbach muss die Wirklichkeit zuerst figuriert werden um verstanden zu werden, insofern ist wesentlich, dass im Begriff ‚Figura‘ eine Vielfalt von Möglichkeiten existiert, aus denen sich eine „Gestalt plastisch ausformen kann.“⁷⁰³ Engelmeier verweist auf die klare Abgrenzung und gleichzeitig enge Anbindung an den Begriff der ‚Idea‘ nach Panofsky,⁷⁰⁴ auf den auch Auerbach in seinem Aufsatz verweist.⁷⁰⁵ Panofsky und Auerbach verhandeln anhand dieser Begrifflichkeit jeweils andere Bereiche – Auerbach die Literatur, Panofsky die Malerei – und gehen dabei doch derselben Frage nach: wie sich das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Wahrheit bzw. Wirklichkeit gestaltet.⁷⁰⁶

Auerbach verwehrt sich gegen jede Form voreiliger Schlussfolgerungen die auf der Einbringung von Vorkenntnissen in die Lektüre eines Textes einfließen, was mit einer „deutlichen Aversion dagegen, Begriffe in Definitionen festzuzurren und damit Phänomene in ihrer Beweglichkeit zu berauben“,⁷⁰⁷ korrespondiert. „Identität und strenge Gesetzmäßigkeit gibt es in der Geistesgeschichte nicht, und abstrakt

⁷⁰¹ ebd.

⁷⁰² Edmund Husserl; „Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Erster Teil / Gesammelte Werke, Bd. XIX,I.“ [1913]; Martinus Nijhof, Den Haag 1984

⁷⁰³ Engelmeier 2016 S.94

⁷⁰⁴ Erwin Panofsky; „Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.“, Verlag Bruno Hessling, Berlin 1960

⁷⁰⁵ Auerbach [1938] 2016 Fußnote 15, 44 / vgl. Engelmeier 2016 S.94

⁷⁰⁶ vgl. Engelmeier 2016 S.95

⁷⁰⁷ ebd. S.108

zusammenfassende Begriffe verfälschen oder zerstören Phänomene“,⁷⁰⁸ so seine Antwort auf die Kritik, seiner Arbeit fehle definitorische Schärfe und seine Begriffe würden inkonsequent verwandt.⁷⁰⁹ Auerbach erwidert, dass es sich bei der Verwendung der Begriffe um Genauigkeit im Einzelnen und Konkreten handle, wobei der Text dem Lesenden insofern überlegen sei, als dass er die Methode einer angemessenen Einschätzung bereits enthalte.⁷¹⁰

Dieses Verständnis des Verhältnisses von Werk und Methode, oder, wie Engelmeier formuliert, das Verhältnis von Gegenstand – Werkzeug – Theorie,⁷¹¹ findet sich ebenso in der Bilddeutung bei Panofsky: „[...] denn in jeder Wissenschaft verhält es sich so, daß Erkenntnis-Werkzeug und Erkenntnis-Gegenstand einander wechselseitig bedingen und recht eigentlich »bewahrheiten«, und selbst die Instrumente des Physikers sind den Naturgesetzen unterworfen, die sie ermitteln möchten, ja, sie *enthalten geradezu die Theorie*, die mit ihrer Hilfe bestätigt oder widerlegt werden soll.“⁷¹² Analog dazu ist Auerbachs Anspruch zu deuten, der die untrennbare Verwebung von Ansatz und Gegenstand selbst betont: „[D]ie Dinge sollen selbst zur Sprache kommen.“⁷¹³ Des Weiteren formuliert Auerbach die „Energie des Gegenständlichen“, eine Eigenmächtigkeit, die dem Gegenstand zugesprochen wird und der sich alle ihn Bearbeitenden⁷¹⁴ unterzuordnen haben. Diese *Energie* muss entsprechend berücksichtigt werden, sodass das Ordnen bzw. Arbeiten am Material derart geschieht, „daß es das individuelle Phänomen frei entfaltet leben läßt.“⁷¹⁵

„Form ist die sichtbare Gestalt des Inhalts“, so zitiert Rudolf Arnheim den Maler Ben Shahn und bringt damit sein eigenes Verständnis der Unterscheidung zwischen ‚Form‘ und ‚Gestalt‘ auf den Punkt.⁷¹⁶ Unter dem Begriff ‚Gestalt‘ fasst Arnheim Grundsätze

⁷⁰⁸ Erich Auerbach; „Epilogemena zu »Mimesis«“ [1954]; in: Karlheinz Back, Martin Tremml (Hrsg.): „Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen.“; Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007 S.447 / vgl. Engelmeier 2016 S.108

⁷⁰⁹ Engelmeier 2016 S.108

⁷¹⁰ Auerbach [1954] 2007 / vgl. Engelmeier 2016 S.109

⁷¹¹ Engelmeier verweist an dieser Stelle auf das Werk zum Thema; Jacob Hovind; „Figural Interpretations as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis.“; Comparative Literature; Summer 2012, Vol. 64 Issue 3, S.257- 269

⁷¹² Erwin Panofsky; „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.“[1932]; in: Ders. „Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell.“; DuMont Verlag, Köln 2006 S.24 (Hervorhebung J.U.)

⁷¹³ Erich Auerbach; „Philologie der Weltliteratur: Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung.“ [1952]; Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2015 S.309

⁷¹⁴ in diesem Fall primär Lesende und Schreibende / siehe dazu Engelmeier 2016 S.111 ff.

⁷¹⁵ Auerbach [1954] 2007 S.447

⁷¹⁶ Rudolf Arnheim; „Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges.“ [1954]; de Gruyter Verlag, Berlin 2000 S.93

zusammen „nach denen sich das von den Augen aufgenommene Wahrnehmungsmaterial ordnet, um vom menschlichen Geist erfasst werden zu können.“⁷¹⁷ Jedoch wird der ‚Gestalt‘ vorausgesetzt, dass sie etwas bedeute, dass „sie die Form eines Inhalts ist“,⁷¹⁸ womit sie nur hypothetisch von dem zu trennen sei, was sie repräsentiere, so Arnheim. Mit Bezug auf ein Beispiel Wittgensteins verweist er darauf, dass ‚Gestalt‘ darüber hinaus nie nur ‚Form‘ eines bestimmten Dinges ist, sondern im Sinne einer doppelten Bedeutung als *Gestalttyp* und damit als die Form eines ganzen *Objekttypus* verstanden wird.⁷¹⁹

Die vorliegende Arbeit, im Besonderen die entwickelte ‚Deutigkeit‘ als konzeptionelles Modell, lässt sich entsprechend im Sinne Auerbachs und Arnheims Begrifflichkeiten verstehen: Die phänomenologische Haltung der Betrachtung, die Berücksichtigung der ‚Energie des Gegenständlichen‘ und das Verständnis von ‚Figura‘ als Verhandlung von Gestalt,⁷²⁰ Form,⁷²¹ Plastizität, Abbild und Interpretationswerkzeug gleichermaßen, sind zentrales Merkmal dieser Untersuchung. Wie die ‚Figura‘ als Gestalt aus Text Schrift bildet, formt sich die Buddhafigur aus buddhistischem Kontext in Plastizität und Mehr-Kontextualität. Ein Verständnis des ‚Figura‘-Begriffs der Philologie in den Feldern von ‚Kunst‘ und ‚Religion‘ ist sinnfällig: Alle Bereiche operieren mit Gegenständen, die sich von ihnen lösen und in anderen Beziehungen neue und andere Einlösungen ihrer Deutigkeit verwirklichen können. Die *Deutigkeit selbst beinhaltet* eben diese *Lösung* aus eindeutigen Zusammenhängen ins Offene: durch die Form gefasst, in Gestalt beschrieben, im Sinne der *Figura* beweglich, in Zirkulation von Deutungspotentialen verdichtet und im Phänomen in gleichgerichtete, wenn auch divergierende Zuschreibungen einlösend, sich individuell in Bewegung immer neu ereignend.⁷²²

⁷¹⁷ ebd.

⁷¹⁸ ebd.

⁷¹⁹ ebd.

⁷²⁰ nach Arnheim

⁷²¹ ebenso

⁷²² siehe dazu auch Abbildung 17 der vorliegenden Arbeit

2. Die Deutigkeit der Buddhafigur

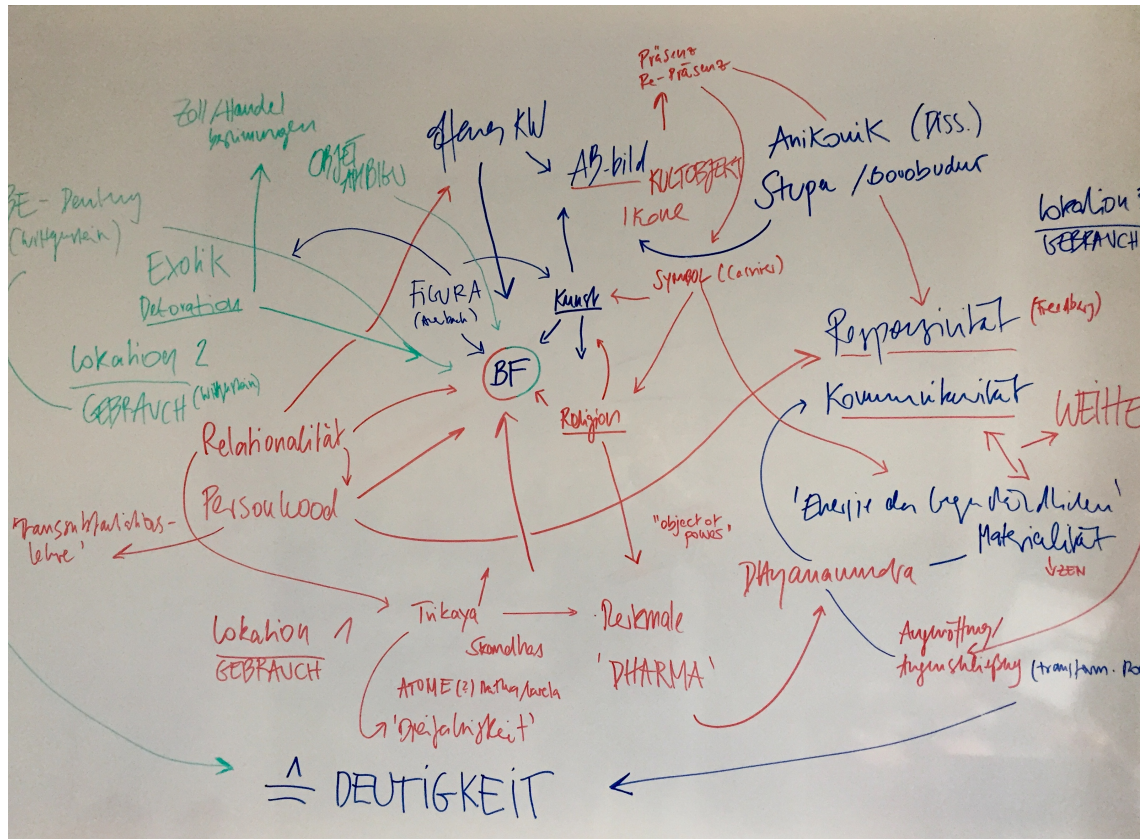


Abbildung 18: Gedankenschaubild im Prozess, 2018⁷²³

Erneut führt ein Zitat von Paul Valéry in diesen abschließenden Teil der vorliegenden Arbeit ein (Teil I wurde von eben diesen Worten Valérys eröffnet). Die täglichen philosophischen Überlegungen, die er in seinen ‚Cahiers‘ notierte, skizzieren in poetischer Präzision und formaler Vollendung erkenntnistheoretische Gedankengänge und eröffnen neue Perspektiven auf vermeintlich vertraute Felder und Aspekte der Wahrnehmung.

„Ich bin namenlos“, ⁷²⁴ so könnte die Buddhafigur ebenfalls entgegnen, wenn sie je nach Betrachtendem und verstärkt durch den Kontext, ‚Kunst‘, ‚Dekoration‘ oder ‚Religion‘ genannt wird. Denn „wenn du mich so oder so nennst, hast du etwas anderes als mich im Blick“ ⁷²⁵ betreffe ebenso die Buddhafigur, die, je nach Benennung ‚Kunst‘, ‚Religion‘ oder ‚Dekoration‘ sein *kann*, jedoch innerhalb ihrer Deutigkeit all dies gleichzeitig und -wertig bleibt, ohne sich auf eine Kategorie zu reduzieren. Die *Abwendung* vom Gegenstand selbst ist die logische Konsequenz einer *eindeutigen*

723 Foto: privat

⁷²⁴ Valéry [1894-1945] 2011 S.240

725 ebd.

Zuschreibung von Bedeutung, da in der Deutigkeit des Objekts Mehrdeutigkeit angelegt ist. Diese sich immer neu ereignende Verhandlung von Bedeutung ist zentrales Moment der Fragestellung. So rahmen die Worte Valéry's die Arbeit förmlich ein: Sie stehen eröffnend zu Beginn und beschließen die Untersuchung unterschiedlicher Bedeutungsfelder der Buddhafigur, die durch Anschauung und Analyse diese These erörtern.

„Und du wendest dich ab von mir“⁷²⁶ ist die Folge von Verneinung einer Mehrdeutigkeit der Figur, erfolgend durch eindeutige Bestimmung. Die Deutigkeit eröffnet hingegen einen Weg, der eine Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ohne eine *Abwendung* und damit der Möglichkeit vertiefender und umfassender Betrachtung desselben ermöglicht. Die Herausarbeitung der Deutungspotentiale der Figur anhand der Analyse der Phänomene, führt zur Erkenntnis, dass die Figur gleichsam *Verschiedenes* ist. Die Deutigkeit des Gegenstandes zu erkennen bedeutet *nicht* sich von ihm abzuwenden, da so seine *Namenlosigkeit*, die ihn im übertragenen Sinne kennzeichnet (und nicht im herkömmlichen Sinne damit definiert), berücksichtigt werden kann. Somit ist die Deutigkeit auch als Antwort auf das Phänomen ‚Buddhafigur‘ zu verstehen.

Eine kontextuelle Einbindung verändert die Deutigkeit der Figur nicht, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde: Die Figur kann ‚Kunst‘ sein und ‚Religion‘ werden,⁷²⁷ so wie sie aus ‚Religion‘ in ‚Kunst‘ geführt werden kann.⁷²⁸ Zudem kann sie, je nach Betrachtendem, überall und in jedem Kontext mehrdeutig erfahren werden. Ebenso verhält es sich mit den Bereichen der ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Nicht-Religion‘: Eine zuvor religiös gebrauchte Figur kann in rein dekorativen Kontexten erscheinen sowie andersherum.⁷²⁹ Unabhängig von derartigen kontextuellen Verschiebungen verhält sich die Wahrnehmung der Figur durch die Betrachtenden, die mannigfaltig und gegensätzlich ausfallen kann: Wo für einen Nicht-Buddhisten die Figur lediglich als ‚Dekoration‘ erscheint, kann sie für Buddhisten ‚Religion‘ sein.

Dass eine Zuschreibung von jeweilig divergierender Eindeutigkeit immer auch ein *Abwenden von der Figur* bedeuten muss, liegt offensichtlich im Phänomen.

⁷²⁶ ebd.

⁷²⁷ bspw. Teil V Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit

⁷²⁸ bspw. Teil V Kapitel 3.1 der vorliegenden Arbeit

⁷²⁹ vgl. Teil IV der vorliegenden Arbeit

Die Buddhafigur wurde in unterschiedlichen Räumlichkeiten in den Blick genommen. In eindeutig religiösen Orten, wie z.B. dem Tempel, geben explizite Handlungsanweisungen den *Gebrauch* der Figur vor, ihre Platzierung sowie ihre rituelle ‚Einbindung‘ unterliegen einem eindeutigen Verfahren. In Museen ist der Umgang mit der Figur ebenfalls, wenn auch anders, reglementiert: Zumeist wird sie in Vitrinen und Schaukästen platziert, sodass ein Anfassen der Figur nicht möglich ist (was in gewisser Weise eine Ähnlichkeit zu buddhistischen Kontexten bedeutet). Opfer und rituelle Handlung hingegen sind im Museum nicht oder nur temporär vorgesehen, ggf. auch verboten.⁷³⁰

In religiösen Kontexten wird die Figur anders gebraucht, ihre Handhabung ist ritualisiert: Ihr werden Gaben offeriert, ggf. wird sie gewaschen und gekleidet, ihr Status gleicht weniger dem eines Objekts als dem eines Subjekts.⁷³¹ Durch diese Handlungen entsteht ein interaktives Verhältnis zwischen der Figur und den Menschen, die sie entsprechend *behandeln*. Interaktion ist der Figur jedoch auch außerhalb von religiösen Kontexten möglich: zum einen auf der religiösen Ebene, in der sie Betrachtenden begegnen kann, die sie aus buddhistischer Perspektive erfahren, zum anderen aber auch als Kunst, wie besonders das Beispiel des „TV-Buddha“ von Nam June Paik⁷³² vor Augen führt. Hier finden Formen von Interaktion sowohl mit den Betrachtenden als auch mit dem Künstler und mit dem projizierten *Ab-bild* statt.

Der Aspekt einer optionalen Interaktion ist somit ein Teil der Deutigkeit der Figur, der sich in unterschiedlichen Kontexten und Lokationen in diversen Varianten ereignen kann. Diese *Fähigkeit* zur „Kommunikativität“, mit Volkmar Mühleis Worten gesprochen, „bezeichnet das Gestische, Formelle“.⁷³³ Die ‚Kommunikativität‘ lässt sich analog zur Fähigkeit der ‚Responsivität‘,⁷³⁴ ‚Relationalität‘ sowie zum Begriff ‚Personhood‘⁷³⁵ verorten: Mühleis spricht jedem Artefakt eine kommunikative, materielle, mediale und phänomenale Wirksamkeit zu.⁷³⁶ Diese *Wirksamkeit* bedeutet auch immer eine Mehrdeutigkeit, denn alle diese Zuschreibungen basieren auf unterschiedlicher (individueller) Wahrnehmung, die sich entsprechend different und nicht in Eindeutigkeit ereignet.

⁷³⁰ siehe dazu Teil V Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁷³¹ vgl. Teil II Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit

⁷³² siehe dazu Teil V Kapitel 3.1 der vorliegenden Arbeit

⁷³³ Mühleis 2011 S.17 / ebenfalls einleitendes Zitat zu Teil IV der vorliegenden Arbeit

⁷³⁴ Freedberg 1989 / siehe Teil III Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit

⁷³⁵ Whitehead 2013 / siehe Teil III Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit

⁷³⁶ ebd.

„Materialität [bezeichnet] das Stoffliche; Medialität das Verhältnis von Technik und Körper; Phänomenalität die Erscheinungsweise“⁷³⁷ – anhand dieser Attribute lässt sich die Deutigkeit des Artefakts nachvollziehen. Für die wissenschaftliche Untersuchung des Gegenstandes, in diesem Fall der Buddhafigur, bedeutete es, unterschiedliche Felder, in denen sie Phänomen ist, zu untersuchen, um eine möglichst *umfassende* Sicht auf ihre ‚Kommunikavit t‘, ‚Materialität‘, ‚Medialität‘ und ‚Phänomenalität‘ zu erlangen. Dieses Vorgehen berücksichtigt die Deutigkeit des Artefakts, indem sich ihre Gebrauchsfelder *nebeneinander* eröffnen lassen. Besonders in der Betrachtung der Figur in Kontexten von ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Nicht-Religion‘ ist diese theoretische und methodische Haltung essentiell. Wenn auch Lokation und Gebrauch ganz unterschiedliche und u.U. gegensätzliche Verweise auf die Bedeutung(en) eines Artefakts bieten können,⁷³⁸ sind ‚Materialität‘, ‚Medialität‘, ‚Kommunikavit t‘ und ‚Phänomenalität‘ Wahrnehmungskoordinaten, die darüber hinaus und unabhängig davon, eine Annäherung an das Objekt – im Sinne der Deutigkeit – ermöglichen. Diese theoretische Vernetzung der unterschiedlichen Gebrauchsfelder, ihrer entsprechenden Deutungspotentialit ten und der *Gestalt* der Figur, die ihre Deutigkeit bestimmen, führt zu einer umfassenden Annäherung an das Phänomen ‚Buddhafigur‘.

Die kontextuelle Platzierung der Figur verändert zwar nicht deren Deutigkeit, wirkt aber ggf. als Verstärker einer *situativen Deutung*. Dennoch bleibt die Figur innerhalb ihrer Deutigkeit mehrdeutig, bspw.: für Buddhisten repräsentiert sie ‚Dharma‘,⁷³⁹ Kulturhistorikern dient sie als Zeitzeugnis,⁷⁴⁰ Unbeteiligte erfahren sie im Sinne von Dekoration⁷⁴¹ und kunstaffinen Betrachtenden bedeutet sie Kunst.⁷⁴² Dieses gleichzeitige Nebeneinander von Deutungen und Zuschreibungen entlarvt die – in dieser Frage untergeordnete – Rolle der Platzierung: Es ist nicht der Kontext, der Bedeutung bestimmt, es ist die Deutigkeit des Objekts, die Mehrdeutigkeit – auch in entsprechend unterschiedlichen Zusammenhängen – eröffnet. Nicht die Lokationen definieren den Gegenstand, sie legen ggf. lediglich *einen* in diesem Moment konkreten

⁷³⁷ ebd. / das vollständige Zitat findet sich zu Anfang von Teil IV der vorliegenden Arbeit und führt in die Betrachtung der Buddhafigur in Kontexte von ‚Nicht-Kunst‘ und ‚Nicht-Religion‘ ein

⁷³⁸ wobei sie diese auch niemals *ausschließlich* b ten (auch nicht in vermeintlich ‚eindeutigen‘ Zusammenhängen)

⁷³⁹ wie in Teil III der vorliegenden Arbeit untersucht

⁷⁴⁰ siehe dazu auch Teil II der vorliegenden Arbeit

⁷⁴¹ siehe dazu auch Teil IV der vorliegenden Arbeit

⁷⁴² siehe dazu auch Teil V der vorliegenden Arbeit

Gebrauch⁷⁴³ nahe, der jedoch nicht für alle Betrachtenden gleichermaßen erfahren werden muss, wie in den vorangegangenen Untersuchungen dieser Arbeit exemplifiziert wurde. Genauso wenig kann dieser eine konkrete Gebrauch die Figur definieren ohne andere Gebrauchsformen dadurch auszuschließen.⁷⁴⁴ Von unterschiedlichen Gebrauchsformen lässt sich jedoch auf die Deutigkeit der Figur verweisen, denn sie bezeugen ihre Mehrdeutigkeit und offenbaren damit unterschiedliche Deutungspotentiale, die in der *Figur* angelegt sind. Ihr Zusammenspiel, das sich auf der Grundlage des Gegenstandes als *Figur* und *Gestalt* ereignet, beschreibt ihre Deutigkeit. Diese Erkenntnis erklärt, warum das Phänomen weder tabellarisch noch im Rahmen eines Fadenkreuzes als ‚Spielfeld‘ darstellbar ist, wie im Vorfeld der Untersuchung überlegt wurde.⁷⁴⁵ Die Buddhafigur ist in diesem Sinne nicht *dingfest* zu machen – denn sie lässt sich aufgrund von Verortung oder Gebrauch nicht als ‚Entweder-oder‘ oder ‚Wenn-dann‘ festschreiben sie bleibt immer ein ‚Sowohl als auch‘.

„Der Text ist kein »Kommentar« zu den Bildern. Die Bilder sind keine »Illustrationen« zum Text.“⁷⁴⁶ In diesem Sinne versteht sich die vorangegangene Betrachtung der Buddhafiguren – sowie die gesamte Arbeit. Die textlich artikulierten Beobachtungen der Bilder erörtern lediglich *einen* Aspekt. Die Figur selbst steht als gleichberechtigtes Phänomen und *zeigt* – in jeder erdenklichen und gleichzeitigen Mehrdeutigkeit –, was Text nur abfolgend, immer unvollständig und schlaglichtartig *sagen* kann. „Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen“,⁷⁴⁷ so Barthes. Diese Verschränkung bildet die Grundlage einer Deutungszuschreibung der Figur, die sich *in* und *außerhalb* von Zusammenhängen in ‚Religion‘ und ‚Kunst‘ ereignet. „Das Zurücktreten der Zeichen [zu] lesen“⁷⁴⁸ bedeutet, die Figur als ‚Figura‘ im Rahmen ihrer Deutigkeit zu verstehen. Text kann ebenso konkret wie abstrakt verstanden werden. Meint der Begriff doch in diesem Zusammenhang vor allem *Bezeichnung*, so eröffnet die Begrifflichkeit ‚Schrift‘ eine Öffnung auf die Metaebene. „Beide dienten mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens -

⁷⁴³ zum Begriff ‚Gebrauch‘ siehe Teil I der vorliegenden Arbeit

⁷⁴⁴ So lässt sich wie in Teil I und III der vorliegenden Arbeit bspw. eine Kategorisierung in ‚Religion‘ nicht mit der Kategorie ‚Kunst‘ verbinden, da die Kategorie ‚Religion‘ und ihre Deutungspotentiale auf einem (religiös) eindeutigen Gebrauch der Figur basieren.

⁷⁴⁵ siehe auch Einleitung der vorliegenden Arbeit

⁷⁴⁶ Barthes [1970] 1981 S.11 (das Zitat eröffnet Teil II der vorliegenden Arbeit)

⁷⁴⁷ ebd.

⁷⁴⁸ ebd.

ähnlich vielleicht jenem *Sinnverlust*, den der Zen als *Satori* bezeichnet.⁷⁴⁹ Dieses ‚visuelle Schwanken‘ verweist auf sich immer neu konstituierende Erkenntnisse in der *Wahrnehmung*.

Arnheim konstatiert, dass jede Wahrnehmung immer auch ein denkendes Erkennen ist, und beschreibt Wahrnehmen als einen aktiv gestaltenden Prozess.⁷⁵⁰ Hierbei spielen nach Arnheim angeborene Faktoren, erworbenes Wissen und aktuelle Erwartungen eine wesentliche Rolle, gleichzeitig würden die jeweiligen Wahrnehmungshypothesen permanent neu überprüft und ggf. revidiert.⁷⁵¹ Trotz des aktiv konstruierenden Charakters der Wahrnehmung wendet sich Arnheim gegen jede Form radikalen Relativismus, demzufolge sich Realität allein durch individuelle Perspektiven forme. Entsprechend der Deutigkeit betont Arnheim, dass sich die Dinge aus jeweils subjektiver Wahrnehmung und mit unterschiedlichem Erfahrungs- und Wissenshintergrund anders zeigen mögen, dass sich jedoch alles, was wahrgenommen und erschlossen wird, *auf Grundlage objektiver Eigenschaften* ereigne.⁷⁵² Der Akt der Beobachtung ist demnach immer an die Voraussetzungen und Eigenschaften der Betrachtenden gebunden, das Betrachtete jedoch bleibt *objektiver Gegenstand* und wird nicht zu einem „subjektrelative[n] mentale[n] Konstrukt“. ⁷⁵³ Entsprechend bedeutet die Existenz divergierender Wahrnehmungen und daraus erwachsenen subjektiven Zuschreibungen hinsichtlich eines Objektes nicht, dass dieses sich *subjektiviert* – **es bleibt Objekt im Sinne seiner Deutigkeit**.

So kann die Buddhafigur in Kontexten von Buddhismus oder aus religiöser Perspektive als ‚Religion‘ verstanden werden, dieselbe Figur aus anderer Wahrnehmung als ‚Kunst‘ – oder als keines von beidem erfahren werden. Wahrnehmung konstituiert sich stets neu, das heißt: Demselben Betrachtenden mag die Figur auch zuerst *so* und dann *anders* oder *sowohl als auch* erscheinen.

⁷⁴⁹ ebd. Hervorhebung im Original

⁷⁵⁰ Rudolf Arnheim; „Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff.“ [1969]; DuMont Verlag, Köln 1977 S.219 / siehe auch Alexander Piecha; „Die Kunst der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung der Kunst.“; http://www.apiecha.de/philosophy/arnheim_damasio.pdf (letzter Aufruf 03.01.2018) S.2

⁷⁵¹ vgl. ebd. S.3

⁷⁵² vgl. ebd. S.5

⁷⁵³ Franz von Kutschera; „Jenseits des Materialismus.“; Mentis Verlag, Paderborn 2003 S.46

Das *Bestehenbleiben* des Objekts unabhängig von äußeren Zuschreibungen benennt auch Valéry, wenn er darauf verweist, wie sich Form und Inhalt verschwistern – eben dadurch, dass „der Form Bedingungen auferlegt werden, willkürliche, präzise, von außen kommende – jedoch verborgen – denen sich dann der Inhalt beugen muß“.⁷⁵⁴ Diese *Beugung* des Körpers ereigne sich „wie in einem Kraftfeld oder in einem gekrümmten Raum“.⁷⁵⁵ Die Form bleibt bestehen – die *Auferlegungen* geschehen im Verborgenen – so wie sich die Wahrnehmung individuell im Betrachtenden vollzieht. Der Inhalt hingegen muss sich entsprechend den *Kräften*, die auf ihn einwirken, *beugen*. Diese Beugung ist möglich, jedoch nicht beliebig: Die Form bestimmt, wie weit und wohin sich der Inhalt beugen oder krümmen kann, das heißt sie ereignet sich im Rahmen der Deutigkeit des Objekts. Entsprechend der Form als sichtbare Gestalt des Inhalts⁷⁵⁶ nach Arnheim verstehen sich auch bei Valéry diese Begrifflichkeiten zueinander. Die Verbindung, die sich zwischen Betrachtendem und Betrachtetem permanent neu und anders vollziehen kann, betont Arnheim mit Verweis auf die Worte T. S. Eliots, die sich im Hinblick auf die Deutigkeit ebenso treffend ausnehmen: „Und der unsichtbare Augenstrahl durchquert, denn die Rosen sahen aus wie angesehene Blumen.“⁷⁵⁷

Auch *innerhalb* des Buddhismus wird die Buddhafigur, wie in der Arbeit exemplifiziert wurde, durchaus *vieldeutig* verstanden.⁷⁵⁸ Sie kann u.a. ‚Buddha‘ im Sinne der Buddha-Idee,⁷⁵⁹ Siddhartha Gautama,⁷⁶⁰ die Plastizität des ‚Dharmakayas‘, des ‚Sambhogakayas‘, des ‚Nirmanakayas‘,⁷⁶¹ eine Ikone,⁷⁶² ein Kultobjekt,⁷⁶³ ein Subjekt der Verehrung,⁷⁶⁴ lebendig oder nicht-lebendig,⁷⁶⁵ Symbol, Zeichen⁷⁶⁶ oder ‚Dharma‘⁷⁶⁷ sein. Diese Aspekte sind alle buddhistische Zuschreibungspotentiale und liegen in ihrer

⁷⁵⁴ Valéry [1894-1945] 2011 S.141 / dieses Zitat leitet auch Teil III der vorliegenden Arbeit ein

⁷⁵⁵ ebd.

⁷⁵⁶ Arnheim [1954] 2000 S.93 / siehe Teil VI Kapitel 1.1 der vorliegenden Arbeit

⁷⁵⁷ Arnheim [1954] 2000 S.46

⁷⁵⁸ Entscheidend ist, dass sich diese ‚Mehr‘- oder ‚Vieldeutigkeit‘ ausschließlich INNERHALB des Buddhismus verortet (vgl. Teil I der vorliegenden Arbeit).

⁷⁵⁹ und damit als *Verkörperung* aller Buddhas

⁷⁶⁰ siehe Teil II Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶¹ siehe zur ‚Drei-Körper-Lehre‘ Teil III Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶² siehe Teil III Kapitel 2.4 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶³ siehe Teil III Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶⁴ siehe Teil III Kapitel 2.5, 3 und 4 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶⁵ siehe Teil III Kapitel 3.1, 4 und 4.2 der vorliegenden Arbeit.

⁷⁶⁶ siehe Teil III Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit / nach Cassirer

⁷⁶⁷ siehe Teil III Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit

Deutigkeit. Auch die unterschiedlichen Titel, die in der buddhistischen Literatur zu finden sind, eröffnen heterogene Pluralität und umschreiben ein weites Feld zwischen idealisiertem Mensch, Gott und Wesen eigener Kategorie.⁷⁶⁸ Die Figur ist wichtiger Bestandteil (fast aller) buddhistischer Praxis – Kulte und Riten beschreiben ihre zentrale Position in der Religion.⁷⁶⁹ Je nach Materialität einer Figur lassen sich andere Zuschreibungen und Bedeutungen auch innerhalb von Religion unterschiedlich gewichtet setzen.⁷⁷⁰ Entsprechend den vorangegangenen Ausführungen lässt sich selbst aus buddhistischer Perspektive nicht *eindeutig* fassen, *was* sich in der Figur zeigt – möglicherweise formte der Bilderkult als Phänomen erst die Gewichtigkeit des Abbildes und stärkte damit überhaupt den Personenkult bzw. den Kult um die Darstellung einer menschlichen Figur bzw. um Buddha, wie Schmidt-Leukel erwog.⁷⁷¹ Deutlich wurde anhand der Betrachtung der Figur in Kontexten von ‚Religion‘ und Buddhismus, dass sie selbst in *eindeutig religiösem* Gebrauch *mehrdeutig* erfahrbar ist und unterschiedlich wahrgenommen werden kann. Ihre Deutigkeit eröffnet auch im Bereich ‚Religion‘ mannigfaltigste Aspekte, die *gerade* in ihrem teilweise kontrastierenden Zusammenspiel die Bedeutungen der Figur innerhalb des Buddhismus beschreiben.

Die Richtlinien des ICOM,⁷⁷² Zoll- bzw. Ausfuhrbestimmungen⁷⁷³ sowie Artikel der Gesetzgebung⁷⁷⁴ verweisen ebenso auf die Mehrdeutigkeit der untersuchten Buddhafigur. Die Notwendigkeit solcher ‚offizieller‘ Verhandlungen der Buddhafigur sowie anderer Gegenstände innerhalb und in Korrespondenz der Felder ‚Kunst‘, ‚Religion‘ und ‚Nicht-Kunst‘ sowie ‚Nicht-Religion‘ zeigt offensichtlich auf, dass in der Figur Mehrdeutigkeit angelegt sein *muss*. Im Rahmen ihrer Deutigkeit wird sie immer neu verhandelt und kann anders erfahren werden.

„Kunst und Wissenschaft sind zwei Probleme des *Ausdrucks*“,⁷⁷⁵ so Valéry, die sich durch die jeweilige Freiheit des Umgangs mit der ‚Sache‘ unterscheiden. Die Kunst verfare frei – mit der Sache selbst mit den Ausdrucksmitteln – ihr Fokus liege auf der

⁷⁶⁸ siehe Teil III Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit

⁷⁶⁹ siehe Teil III Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit

⁷⁷⁰ siehe Teil VI Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit

⁷⁷¹ vgl. Schmidt-Leukel 1998 S.14 / siehe auch Teil III Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit

⁷⁷² siehe Teil V Kapitel 1.6 der vorliegenden Arbeit

⁷⁷³ siehe Teil IV Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit

⁷⁷⁴ siehe Teil V Kapitel 1.7 der vorliegenden Arbeit

⁷⁷⁵ Valéry [1905/6] 1996 S.26

Korrespondenz selbst, weniger auf der „Nutzung der Korrespondenz“.⁷⁷⁶ Trotz der „starke[n] und unmittelbare[n] Inanspruchnahme der Ausdrucksmittel durch die auszudrückende Sache“⁷⁷⁷ bliebe sie selbst immer frei verfügbar, gar „umgekehrt aufrufbar über die vertiefte Kenntnis der Ausdrucksmittel, über deren Existenz, die sich kundtun will.“⁷⁷⁸

Der Gebrauch der Buddhafigur in den in dieser Arbeit exemplarisch vorgestellten Beispielen zeitgenössischer Kunst macht diesen Aspekt deutlich: Die Figur wird in unterschiedliche Zusammenhänge geführt und damit in Korrespondenz gesetzt, die sich immer neu und anders ereignen kann. Die Religion setzt die Figur ebenso in Korrespondenzen und verweist damit auf ihre Freiheit der Ausdrucksmittel – innerhalb ihrer eindeutigen, ritualisierten Praxis –, doch ist die ‚Sache selbst‘, die Buddhafigur, nicht ‚frei‘ – sie ist *bestimmt* in Gebrauch und ‚Ausdruck‘.

Die „Existenz, die sich kundtun will“⁷⁷⁹ kann im Sinne *der Deutigkeit der Sache* verstanden werden: Die ‚Sache‘ wird von der ‚Wissenschaft‘ auf der Grundlage ihres Verständnisses des ‚Ausdrucks‘, frei im Hinblick auf die Mittel, hingegen aber *unfrei* mit der auszudrückenden Sache selbst behandelt. So wird sie immer auf eine von möglichen anderen Positionen und Perspektiven reduziert, weil sie *in je einem Gebrauch* definiert wird.

Die Kunst zeigt im Umgang und im Experiment mit derselben Sache einen anderen freien Zugang auf und eröffnet somit eine potentielle Gleichzeitigkeit mehrerer Deutungen. Auch die Religion, obwohl sie nach Eindeutigkeit im Sinne ihrer Praxis und Inhalte strebt,⁷⁸⁰ erfährt ‚Sachen‘ wie die Buddhafigur mehrdeutig *innerhalb* ihrer übergeordneten Eindeutigkeit,⁷⁸¹ die sich auf die Abgrenzung zu anderen Religionen und ‚Nicht-Religion‘ bezieht. Die Buddhafigur ist als ‚Sache‘ sowohl in Religion wie in Kunst als auch in Nicht-Religion und Nicht-Kunst jeweils mehrdeutig erfahrbar und beschreibbar, sofern die Korrespondenz selbst in den Fokus genommen und nicht nur die ‚Nutzung der Korrespondenz‘ evaluiert wird.

⁷⁷⁶ ebd.

⁷⁷⁷ ebd.

⁷⁷⁸ ebd.

⁷⁷⁹ ebd.

⁷⁸⁰ siehe zur Eindeutigkeit der Religion Teil I der vorliegenden Arbeit

⁷⁸¹ siehe dazu Teil III zum Gebrauch der Buddhafigur in Kontexten von Religion der vorliegenden Arbeit

Besonders die Felder ‚Kunst‘ und ‚Religion‘, die sich schon im Hinblick auf eine Definition der Wissenschaft mit ihrem Verständnis des *Ausdrucks* entgegenzusetzen scheinen, offenbaren, dass es auch andere Formen der wissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung geben muss und fordern damit neue und freie Betrachtungsmodelle, um auch verknüpfend und nicht lediglich positionierend untersucht zu werden. Das konzeptionelle Modell der Deutigkeit bietet eine Betrachtungsweise, die es erlaubt den Gegenstand *in Korrespondenz zu untersuchen*, indem die Sache selbst, ebenso wie unterschiedliche Ausdrucksmittel und Gebrauche, gleichwertig und disziplinübergreifend in den Blick genommen werden. Dieses Vorgehen beschreibt ein ‚ergebnisoffenes Arbeiten, das „kein methodisches Gerüst [voraussetzt] und Argumentationslinien bestimmter wissenschaftlicher Positionen“⁷⁸² verfolgt, wie auch Gottfried Boehm seine Methode beschreibt, wenn er im Hinblick auf seinen Untersuchungsgegenstand die Bilder ebenso auf „unverhoffte Einsichten in größere Zusammenhänge baut, ohne sie vorab kalkulieren zu wollen.“⁷⁸³ Auch im Sinne Aby Warburgs weist diese Position gegen jede dogmatische Theorieverwendung: Auf der Betrachtungsebene selbst, am Gegenstand erst lässt sich Theorie (weiter-) entwickeln und gewinnen.⁷⁸⁴

Wie auf Abbildung 18 deutlich wird, handelt es sich bei dem konzeptionellen Modell der Deutigkeit um ein bewegtes System. In tabellarischer Eindeutigkeit lässt sich die Buddhafigur als Phänomen nicht fassen: nur ein bewegter, sich immer neu ereignender, fließender Prozess, ein dynamisches Gewebe, kann sie abbilden.

Die Deutigkeit ist ein solches, *dynamisches Gewebe*, ein *bewegtes Gewebe* der Fäden ‚Gestalt‘, ‚Figur‘ und ‚Form‘ in Korrespondenz. So steht am Ende jeder Betrachtung, ob im ‚religiösen‘ oder ‚nicht-religiösen‘ Kontext, in Bereichen von ‚Kunst‘ oder ‚Nicht-Kunst‘ immer die Buddhafigur als Phänomen.

⁷⁸² Eva Koethen; „Zum Beweg-Grund der Kunst und seinen Wirkungen.“; in: „Begegnungen zwischen Kunst, Philosophie und Wissenschaft.“; Kovac Verlag, Hamburg 2015 S.58; auf die 2. Leibniz Vorlesung von Gottfried Boehm verweisend

⁷⁸³ ebd.

⁷⁸⁴ vgl. Text von Aby Warburg der nicht publiziert wurde, gesammelt in Dieter Wuttke (Hrsg.); „Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1952 und andere Dokumente.“; Saecula Spiritualia 20, Baden-Baden 1989 S.267/ vgl. S.3 der vorliegenden Arbeit

VII. Quellen

Bibel; nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung von 1984

Margareta von **Borsig** (Übers.); „**Lotos-Sutra**. Das große Erleuchtungsbuch des Buddhismus.“; Herder Verlag, Freiburg 2013 [2003]

Klaus **Mylius** (Übers.); „**Die Vier edlen Wahrheiten**. Texte des ursprünglichen Buddhismus.“; Reclam Verlag, Stuttgart 1998

Kurt **Schmidt** (Übers.); „Buddhas Reden. **Mahjjhimanikaya**. Die Sammlung der mittleren Texte des buddhistischen Pali-Kanons.“; Werner Kristkeitz Verlag, Berlin 2003

Claudia **Weber** (Übers.); „**Buddhistische Sutras**. Das Leben des Buddhas in Quellentexten.“; Heinrich Hugendubel Verlag, Kreuzlingen / München 1999

1. Literaturverzeichnis

Leonhard **Adam**; „Buddhastatuen. Ursprung und Formen der Buddhagestalt.“; Verlag Stecker und Schröder, Stuttgart 1925

Theodor W. **Adorno**; „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften Band 4.“ [1951]; Rolf Tiedemann (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014

Theodor W. **Adorno**; „Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Band 7.“ [1970]; Rolf Tiedemann (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014

Arjun **Appadurei**; „The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.“; Cambridge University Press, 1988

Rudolf **Arnheim**; „Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges.“ [1954]; de Gruyter Verlag, Berlin 2000

Rudolf **Arnheim**; „Anschauliches Denken“ [1969], DuMont Buchverlag, Köln 1972

Aleida **Assmann** (Hrsg.); „Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft.“; Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996

Erich **Auerbach**; „Figura.“ [1938]; in: Friedrich Balke / Hanna Engelmeier (Hrsg.); „Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Ausatzes von Erich Auerbach.“; Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016

Erich **Auerbach**; „Epilogemena zu »Mimesis«“ [1954]; in: Karlheinz Back / Martin Tremml (Hrsg.); „Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen.“; Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007

Karl **Baier**; „Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werk-Ästhetik und John Cages buddhistische Alternative.“; in: „Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren 9“, WiGiP (Hrsg.), Wien 2003 (S.38-56)

Friedrich **Balke** / Hanna Engelmeier (Hrsg.); „Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach.“; Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016

Roland **Barthes**; „Mythen des Alltags.“ [1957]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2013

Roland **Barthes**; „Das Reich der Zeichen“ [1970]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981

Heinz **Bechert** / Richard **Gombrich**; „Der Buddhismus. Geschichte und Gegenwart.“; C.H.Beck Verlag, München 1995

Hans **Belting**; „Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.“; C.H.Beck Verlag, München 1990

Hans **Belting**; „Das Echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen.“; C.H.Beck Verlag, München 2005

Chris **Bezzel**; „Wittgenstein zur Einführung.“; Junius Verlag, Hamburg 1988

Thomas **Blume**; „Eidos.“; in: „Handwörterbuch der Philosophie“; Wulff D. Rehfus (Hrsg.); utb Verlag, Stuttgart 2003

Gottfried **Böhm**; „Die Wiederkehr der Bilder“; in: ders. (Hrsg.); „Was ist ein Bild?“; Fink Verlag, München 2006

Jan **Boeles**; „The Secret of Borobudur.“ Bangkok 1985 (ISBN-10: 9748608735)

Hartmut **Böhme**; „Aby M. Warburg.“; in: Axel Michaels (Hrsg.); „Klassiker der Religionswissenschaft.“ [1997]; C.H.Beck Verlag, München 2004

Albert **le Bonheur**; „Die Kunst Indonesiens.“; in: „Propyläen Kunstgeschichte in 18 Bänden“; Band 16; Propyläen Verlag, Berlin 1971

M.**Bovay**, L.**Kaltennach**, E.**de Smedt**; „Zen. Praxis und Lehre Geschichte und Perspektiven.“; Kösel Verlag, Zürich 1996

Bazon **Brock**; „Musealisierung - Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung.“; in: Wolfgang Zacharias (Hrsg.); „Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung.“; Klartext Verlagsgesellschaft, München 1990

Bazon **Brock**; „Der Barbar als Kulturheld. Gesammelte Schriften 1991-2002.“; DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2002

Werner **Braun**; „Praktisches zu Buddhastatuen.“; in: Buddhismus Heute Nr. 42, 2006 (http://www.buddhismus-heute.de/archive.issue__42.position__12.de.html)

Robert **Brown**; „Expected Miracles: The Unsurprisingly Miraculous Nature of Buddhist Images and Relics,” in: „Images, Miracles and Authority in Asian Religious Traditions.“; Richard H. Davis (Hrsg.); Westview Press, Boulder Colorado 1998

Walter **Burkert**; „Die Griechen und der Orient.“; C.H.Beck Verlag, München 2004

Johannes Gijsbertus de **Casparis**; „New Evidence on Cultural Relations between Java and Ceylon in Ancient Times.“; *Artibus Asiae* XXIV 1961

Ernst **Cassirer**; „Philosophie der symbolischen Formen.“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1950-58 (3 Bände)
(Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde. 1. Auflage: Bruno Cassirer, Berlin, 1923–1929. Nachdruck: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964 (10. Auflage 1994))

Peter **Cirtek**; „Borobudur. Entstehung eines Universums.“; Monsun Verlag, Hamburg 2016

Edward **Conze**; „Eine kurze Geschichte des Buddhismus.“; Insel Verlag, Frankfurt am Main 2005

Ananda Kentish **Coomaraswamy**; „The Origin of the Buddha Image & Elements of Buddhist Iconography: And Elements of Buddhist Iconography“; Fons Vitae; Kentucky 2006

William **Dalrymple**; „Neun Leben.“; Berlin Verlag, Berlin 2011

Richard H. **Davis** (Hrsg.); „Images, Miracles, and Authority in Asian Religious Traditions.“ Westview Press, Boulder Colorado 1998

Vidya **Deheja**; „Aniconism and the Multivalence of Emblems“; in *Ars Orientalis* Vol. 22 (S.45-66) 1991 (<https://archive.org/details/arsorient202219901992univ>)

Georges **Didi - Huberman**; „Vor einem Bild.“; Carl Hanser Verlag, Wien 2000

Ingmar **Dragset**, Michael Elmgreen, Nan Meltinger, Eva Kraus (Hrsg.); „A Space Called Public / Öffentlich Öffentlich.“; Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2013

Carol **Duncan**; „Civilizing Rituals. Inside public art museums.“; Routledge London and New York, 1995

Jacques **Dumarcay**; „Borobudur. Prayer in Stone.“; Thames & Hudson Ltd., London 1990

Émile **Durkheim**; „Zur Definition religiöser Phänomene.“ [1898]; Übersetzung J. Matthes in: „Religion und Gesellschaft.“; Rowohlt Verlag, Hamburg 1967

Émile **Durkheim**; „Die elementaren Formen des religiösen Lebens.“ [1912]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007

Umberto **Eco**; „Das offene Kunstwerk.“ [1973]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2012

Mircea **Eliade**; „Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen.“ [1957]; Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998

Hanna **Engelmeier** / Friedrich Balke (Hrsg.); „Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des »Figura«-Ausatzes von Erich Auerbach.“; Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016

Johannes Scotus **Eriugena**; „Periphyseon. De divisione naturae.“ [9.Jh.]; (II 20; 78,13) Königshausen und Neumann 2016

Fa-Shien; „A record of Buddhist Kingdoms.“ [1886]; Übers. James Legge / vgl. auch Buddhismus Heute Nr.38 (2004)
(http://www.buddhismus-heute.de/archive.issue__38.position__13.de.html)

Bernard **Faure**; „Buddhismus.“; BLT im Lübbe Verlag (Reihe: Domino Band 5), Bergisch-Gladbach 1998

Bernard **Faure**; „Der Buddhismus.“; Fischer Scherz Verlag, Frankfurt am Main 1998

Ernst **Feil** (Hrsg.); „Streitfall ‚Religion‘. Diskussionen zur Bestimmung und Abgrenzung des Religionsbegriffe.“; LIT Verlag, Münster 2000

Robert **Fisher**; „Buddhist Art and Architecture.“; Thames & Hudson (Reihe: World of Art), London 1993

Henri **Focillon**; „L’Art Bouddhique.“; Henri Laurens, Paris 1921

Bedrich **Forman**; „Borobudur. Das buddhistische Heiligtum, Abbild der geistigen Welt.“; Verlag Werner Dausien, Hanau 1980

Alfred **Foucher**; „The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology.“ [1917]; Asian Educational Services, Neu-Delhi Indien 1994

David **Freedberg**; „The Power of Images.“; The University of Chicago Press, Chicago 1989

Marco **Frenschkowski**; „Heilige Schriften der Weltreligionen und religiösen Bewegungen.“; Marix Verlag, Wiesbaden 2007

Hans-Georg **Gadamer**; „Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.“ [1960]; Mohr Siebeck, Tübingen 2010

Clifford **Geertz**; „Dichte Beschreibung. Beiträge zum kulturellen System.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983

Andreas **Glock**; „Museion.“; in: Hubert Cancik, Helmut Schenier (Hg.): „Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike.“; J.B. Metzler Verlag, Weimar 2000 (S.507-511)

Roger **Goepper** (Red.); „Das heilige Bildnis. Skulpturen aus Thailand.“; Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln in Zusammenarbeit mit dem Department of Fine Arts und dem National Museum, Köln 1979/80

Ludwig **Goldscheider**; „Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen.“; Phaidon Verlag, Wien 1934

Ludwig **Goldscheider**; „5000 Jahre Moderner Kunst. Oder: das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Gegenwart und Kunst der Vergangenheit in Gegenüberstellungen.“; Phaidon Verlag, London 1952

Richard **Gombrich**; „The Consecration of a Buddhist Image.“; in: „The Journal of Asian Studies.“ 1966 Vol.26 No.1 (S. 23-36); Association for Asian Studies

Ernst H. **Gombrich**; „Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie.“ Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984

Boris **Groys**; „Logik der Sammlung.“ [1997]; Carl Hanser Verlag, 2009 München

Boris **Groys**; „Topologie der Kunst.“ [2003]; Carl Hanser Verlag, 2009 München

Alexander Brown **Griswold**; „What is a Buddha Image?“; The Promotion and Public Relations Sub-Division / The Fine Arts Department (Hrsg.); Bangkok, Thailand B.E.2533 (1990)

Andreas **Guthmann**; „Einführung in die Himmelsmechanik und Ephemeridenrechnung.“; BI-Wiss.-Verlag, Mannheim 1994

Jürgen **Habermas**; „Glauben und Wissen.“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

Götz **Hagemüller**; „Wenn das Licht ausgeht in Kathmandu - Grenzgänge zwischen Europa und Asien.“; Wiener Vorlesungen Picus Verlag, Wien 1991

Graham **Harvey**; „Animism: Respecting the Living World.“; C. Hurst & Co. Publishers Ltd., London 2005

Paul **Harrison**; „Is the Dharma-kāya the Real ‚Phantom Body‘ of the Buddha?“; in Journal of the International Association of Buddhist Studies 15 (<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/jiabs/article/view/8792>)

Michael **Hauskeller**; „Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto.“; Verlag C.H. Beck, München 1998

Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**; „Wissenschaft der Logik I. Werke Band 5.“ [1812/1816]; Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (Hrsg.); Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1986

Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**; „Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826.“ [1826]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004

Georg Wilhelm Friedrich **Hegel**; „Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke Band 13.“ [1835/38]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979

Martin **Heiddeger**; „Sein und Zeit.“ [1927]; Niemeyer Verlag, Tübingen 1986

Robert **von Heine-Geldern**; „Weltbild und Bauform in Südostasien.“; Band 4; Krystall Verlag, Wien 1930

Wulf **Herzogenrath** (Hrsg.); „Nam June Paik. Fluxus/Video.“; Kunsthalle Bremen, Bremen 1999

Hermann **Hesse**; „Siddhartha. Eine indische Dichtung.“ [1922]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002

Claire **Holt**; „Art in Indonesia: Continuities and Change.“; Cornell University Press, Ithaca New York 1967

Jacob **Hovind**; „Figural Interpretations as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis.“; Comparative Literature; Summer 2012, Vol. 64 Issue 3, S.257 - 269

Susan **Huntington**; „Aniconism and the multivalence of emblems: another look.“ in: „Ars Orientalis 22.“; (S.111-156) 1991
([://archive.org/details/arsorient202219901992univ](http://archive.org/details/arsorient202219901992univ))

Edmund **Husserl**; „Ideen zu einer reinen Phänomenologie.“ [1913]; Husserliana Bd. III; Walter & Marly Biemel (Hrsg.) Martinus Nijhoff, Den Haag 1950

Edmund **Husserl**; „Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Erster Teil / Gesammelte Werke, Bd. XIX,I.“ [1913]; Martinus Nijhoff, Den Haag 1984

Moshe **Idel**; „Schwarzes Feuer auf weißem Feuer. Text und Lektüre in der jüdischen Tradition.“; in: Aleida Assmann (Hrsg.); „Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft.“; Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996

Max **Imdahl**; „Gesammelte Schriften.“ [1962-88]; Gottfried Boehm (Hrsg.): Band 1-3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996

Max **Imdahl**; „Whos afraid of red, yellow and blue?“ [1971]; „Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Bd.1“; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996

Max **Imdahl**; „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung.“ [1979]; in: Gottfried Boehm (Hrsg.): „Was ist ein Bild?“; Wilhelm Fink Verlag, München 2006

Max **Imdahl**; „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“; [1979], in: Angeli Janhsen-Vukicevic (Hrsg.); „Max Imdahl, Gesammelte Schriften 3“; Frankfurt am Main 1996

William **James**; „Die Vielfalt religiöser Erfahrung.“ [1902]; Insel Verlag, Frankfurt am Main 1997

Karl **Jaspers**; „Der philosophische Glaube.“ [1948]; Piper Verlag, München 2012

Karl **Jaspers**; „Einführung in die Philosophie.“ [1950]; Piper Verlag, München 1990

Karl **Jaspers**; „Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung.“ [1962]; Piper Verlag, München 1984

Alexis **Joachimides**; „Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museum 1880-1940.“; Verlag der Kunst Dresden, Dresden 2001

Isabell **Johne** in: „Kunst an der Seidenstraße. Faszination Buddha.“; Heinz Spielman (Hrsg.); Hatje Cantz Verlag, Berlin 2003

Clemens **Karlsson**; „the formation of early buddhist visual culture.“; in: „Material Religion; the Journal of Objects, Art and Belief.“; Volume 2 Issue 1; Berg Publishers, Biggleswade März 2006 (S.68-95)

Florian **Klingele**; „Kunst oder Kult.“; in: Harald Schwillus (Hrsg.); „Religion ausstellen. Interdisziplinäre Perspektiven zur (Re)Präsentation und Kommunikation christlicher Inhalte und Objekte im Kontext Museum und Ausstellung.“; Logos Verlag, Berlin 2010

Susan **Kamel**; „Wege zur Vermittlung von Religion in Berliner Museen - Black Kaaba meets White Cube.“; Verlag für Sozialwissenschaften, Berlin 2004

Susan **Kamel**; „Religiöse Erfahrung oder ästhetische Erfahrung? Versuch gegen jegliche Unmittelbarkeitsempfasse bei der Kunstbetrachtung.“; unter: http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss/forschung/vw-stiftung/kamel/2008_religioese_oder_aesthetische_erfahrungen.pdf (zuletzt abgerufen am 22.11.2017)

Johannes **Kepler**; „Astronomia nova aitiologetos seu Physica coelestis.“ [1609]; in: Max Caspar (Hrsg.); „Gesammelte Werke. Band 3.“; Verlag C.H.Beck, München 1938

Noor Inayar **Khan**; „Zwanzig Jataka Märchen.“; East-West Publications Fonds B.V., Den Haag 1978

Andreas **Kilcher**; „Der Sprachmythos der Kabbala und die ästhetische Moderne.“; in: Karl-Heinz Stierle (Hrsg.); „Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 25. Band Heft 1-2.“; Wilhelm Fink Verlag, München 1993 (S.237-261)

Hans-Joachim **Klimkeit** (Hrsg.); „Götterbild in Kunst und Schrift.“; Bouvier Verlag, Bonn 1983

Hans-Joachim **Klimkeit**; „Der Buddha. Leben und Lehre.“; Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1990

Werner **Köhne**; „Kann man Gott beleidigen?“; Dokumentation von ARTE 2016 (<http://www.dw.com/de/kann-man-gott-beleidigen-der-streit-um-blasphemie/av-39251178>)

Eva **Koethen**; „Das Experiment des Findens als Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft?“; Vortrag im Rahmen des Symposiums der „ARGE, Wissenschaft und Kunst“ am 26. - 27.11.2010

Eva **Koethen** / Bertram Schmitz; „Wirklicher als Wirklichkeiten? Zur Konstituierung von Wirklichkeit in Religion und Kunst.“; W.Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2011

Eva **Koethen**; „Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst.“ in: „Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst.“; Stefanie Kreuzer (Hrsg.); transcript Verlag, Bielefeld 2012

Eva **Koethen**; „Zum Beweg-Grund der Kunst und seinen Wirkungen.“; in: „Begegnungen zwischen Kunst, Philosophie und Wissenschaft.“; Kovac Verlag, Hamburg 2015

Pirya **Krairiksh** in: Roger Goepper (Red.); „Das heilige Bildnis. Skulpturen aus Thailand.“; Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln in Zusammenarbeit mit dem Department of Fine Arts und dem National Museum, Köln 1979/80

Yuvraj **Krishnan**; „The Buddha Image: Its Origin and Development.“; Munshiram Manoharlal Publishers, Neu-Delhi Indien 1996

Franz von **Kutschera**; „Jenseits des Materialismus.“; Mentis Verlag, Paderborn 2003

Lewis R. **Lancaster**; „Literary Sources for a Study of Barabudur.“; in: Gomez /Woodward (Hrsg.): „Barabudur, History and Significance of a Buddhist Monument.“; Berkeley Buddhist Studies, Berkeley 1981

Susanne **Lanwerd**; „Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit.“; Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg 2002

Stefan **Laube**; „Von der Reliquie zum Ding.“; Akademie Verlag, Berlin 2012

Gerard van der **Leeuw**; „Vom Heiligen in der Kunst.“; Carl Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1957

Kuno **Lorenz**; „Sinnliche Erkenntnis als Kunst und begriffliche Erkenntnis als Wissenschaft.“; in: „Philosophie in Literatur.“; Christian Schildknecht / Dieter Teichert (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995

- Kuno **Lorenz**; „Indische Denker.“; C.H. Beck Verlag, München 1998
- Niklas **Luhmann**; „Funktion der Religion.“ [1977]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992
- André **Malraux**; „Die Eroberer.“ [1929]; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984
- André **Malraux**; „Der Königsweg.“ [1930]; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1993
- André **Malraux**; „Das imaginäre Museum.“ [1947]; Campus Verlag, Frankfurt 1994
- Humberto R. **Maturana** / Francisco J. **Varela**; „Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens.“ [1990]; Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2015
- Konrad **Meising** in Perry Schmidt-Leukel (Hrsg.); „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998
- Maurice **Merleau-Ponty**; „Das Primat der Wahrnehmung.“ [1933/46]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003
- Maurice **Merleau-Ponty**; „Phénomenologie de la perception.“; Gallimard, Paris 1945
- Maurice **Merleau-Ponty**; „Phänomenologie der Wahrnehmung.“ [1945]; Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1966
- Guido **Meyer**; „Ortswechsel in Sachen Religion.“; in: „Religion ausstellen“; Harald Schwillus (Hrsg.); Logos Verlag, Berlin 2010
- Axel **Michaels** (Hrsg.); „Klassiker der Religionswissenschaft.“ [1997]; C.H.Beck Verlag, München 2004
- Karen **Michels**; „Aby Warburg. Im Bannkreis des Denkens.“; Verlag C.H.Beck, München 2007
- Hubert **Mohr**; „Museum“; in: Dieter Hans Betz, Don S. Browning, Bernd Jankowski, Eberhard Jüngel (Hrsg.); „Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 5.“; Mohr, Tübingen 2002 (S.1593-1597)
- Volkmar **Mühleis**; „Ein Kind lässt einen Stein übers Wasser springen. Zu Entstehungsweisen von Kunst.“; Wilhelm Fink Verlag, München 2011
- Ernst **Müller**; „Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung.“; in: Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink (Hrsg.), „Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute.“; Fink Verlag, München 1998

Eugen **Oberhummer**; „Museion“ [1933]; in: Wilhelm Kroll (Hrsg.); „Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. 31“; Hansebooks, Norderstedt 2016 (S.798-822)

Hermann **Oldenburg**; „Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde.“; Helmuth von Glasenapp (Hrsg.); Magnus Verlag, Stuttgart 1970

Brain **O'Doherty**; „In der weißen Zelle. Inside the White Cube.“; Wolfgang Kemp (Hrsg.); Merve Verlag, Berlin 1996

Rudolf **Otto**; „Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen.“ [1917]; C.H.Beck Verlag, München 2014

Crispin **Paine**; „Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties.“; Bloomsbury Academic, London / New York 2013

Erwin **Panofsky**; „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.“ [1932]; in: Ders. „Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell.“; DuMont Verlag, Köln 2006

Erwin **Panofsky**; „Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.“; Verlag Bruno Hessling, Berlin 1960

Erwin **Panofsky**; „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.“ [1975]; DuMont Verlag, Köln 1978

Luigi **Pareyson**; „Estetica. Teoria della formativa.“ [1954]; Bompiani, Mailand 1988

Rita **Perry**; „Ghandara - buddhistische Kunst am Rande der hellinisierten Welt.“; tredition Verlag, Hamburg 2014

Alexander **Piecha**; „Die Kunst der Wahrnehmung. Die Wahrnehmung der Kunst.“; (http://www.apiecha.de/philosophy/arnheim_damasio.pdf)

Herbert **Plaeschke**; „Buddhistische Kunst. Das Erbe Indiens.“; Koehler & Amelang Verlag, Leipzig 1972

Fabio **Rambelli** / Eric **Reinders**; „Buddhism and Iconoclasm in East Asia.“; Bloomsbury Academic, London / New York 2014

Fabio **Rambelli**; „A Buddhist Theory of Semiotics. Signs, Ontology, and Salvation in Japanese Esoteric Buddhism.“; Bloomsbury Academic, London / New York 2013

Birgit **Recki** / Lambert **Wiesing** (Hrsg.); „Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik.“; Wilhelm Fink Verlag, München 1997

Wulff D. **Rehfus** (Hrsg.); „Handwörterbuch der Philosophie“; utb Verlag, Stuttgart 2003

Monika **Rohrbach**; „Theater Tanz Malerei. Kunst auf Bali.“; Nieders. Landesmuseum Hannover, Hannover 1998

Alfred **Salmony**; „Europa-Ostasien. Religiöse Skulpturen.“; Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1922

Irving **Sandler**; „Nam June Paik’s Boobtube Buddha.“ in: Klaus Bußmann, Florian Matzner (Hrsg.): „N.J.P. Eine Data Base.“ Hatje Cantz, München 1993

Karl **Scheffler**; „Berliner Museumskrieg.“; Cassirer Verlag, Berlin 1921

Friedrich **Schleiermacher**; „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern.“ [1799], Philipp Reclam jun., Stuttgart 1997

Antje **Schmelcher**; „Buddha im Baumarkt.“; FAZ.net vom 5.12.2017 (<http://www.faz.net/aktuell/stil/drinnen-draussen/buddha-figuren-loesen-den-deutschen-gartenzweig-ab-15310437.html>)

Helwig **Schmidt-Glintzer**; „Der Buddhismus.“; Beck Verlag, München 2005

Kurt **Schmidt**; „Buddhas Reden. Mahjjhimanikaya. Die Sammlung der mittleren Texte des buddhistischen Pali-Kanons.“; Werner Kristkeitz Verlag, Berlin 2003

Perry **Schmidt-Leukel**; „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998

Perry **Schmidt-Leukel**; „Buddhismus verstehen. Geschichte und Ideenwelt einer ungewöhnlichen Religion.“; Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2017

Wieland **Schmied** (Hrsg.); „GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit.“; Edition Cantz, Stuttgart 1990

Bertram **Schmitz**; „Das Ungegenständliche in der Religion. Eine Begegnung zwischen Existenztheologie (Paul Tillich) und Existenzphilosophie (Karl Jaspers); Dissertationsschrift, Marburg 1990

Bertram **Schmitz**; „’Religion’ und seine Entsprechungen im interkulturellen Bereich.“; Tectum Verlag, Marburg 1996

Bertram **Schmitz** / Eva Koethen; „Wirklicher als Wirklichkeiten? Zur Konstituierung von Wirklichkeit in Religion und Kunst.“; W.Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2011

Ulrich **Schneider**; „Einführung in den Buddhismus“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt; Darmstadt 1992

Gregory **Schopen**; „Bones, Stones and Buddhist Monks.“; University of Hawaii Press, Hawaii 1997

Heidi von **Schroeder-Imhof**; „Schritte zur Erkenntnis. Neuzugänge der Tibet-Sammlung der Aschmann-Stiftung im Museum Rietberg Zürich.“; Museum Rietberg, Zürich 2006

Harald **Schwillus** (Hrsg.); „Religion ausstellen“; Logos Verlag, Berlin 2010

Harald **Schwillus** (Hrsg.); „Wallfahrt ins Museum? - Die Kommunikation von Religion im Museum mit Blick auf die Besucherinnen und Besucher.“; Logos Verlag, Berlin 2013

Oswald **Schwemmer**; „Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne.“ De Gruyter Verlag, Berlin 1997

Joachim **Schulte** (Hrsg.); Ludwig Wittgenstein; „Philosophische Untersuchungen.“ [1945]; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003

Hans Wolfgang **Schumann**; „Mahayana-Buddhismus. Das Große Fahrzeug über den Ozean des Leidens.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1995

Hans Wolfgang **Schumann**; „Buddhabildnisse. Ihre Symbolik und Geschichte.“; Werner Kristkeitz Verlag, Heidelberg 2003

Hans Wolfgang **Schumann**; „Buddhismus. Stifter, Schulen und Systeme.“ [1976]; Bassermann Verlag, München 2016

Robert W. **Scribner** (Hrsg.); „Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit.“; Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1990

Dietrich **Seckel**; „Buddhistische Kunst Ostasiens.“; W.Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1957

Dietrich **Seckel**; „Kunst des Buddhismus.“ [1962]; Holle Verlag, Baden-Baden 1980

Dietrich **Seckel**; „Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst.“; Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1976, 2.; Heidelberg

Georg **SeeBlen** in „Kann man Gott beleidigen?“ Dokumentation von Werner Köhne ARTE 2016 (<http://www.dw.com/de/kann-man-gott-beleidigen-der-streit-um-blasphemie/av-39251178>)

Deborah **Sengl** in: „Kann man Gott beleidigen?“; Dokumentation von Werner Köhne; ARTE 2016 (<http://www.dw.com/de/kann-man-gott-beleidigen-der-streit-um-blasphemie/av-39251178>)

Sarah **Shaw**; „Buddhist Meditation: An Anthology of Texts from the Pali Canon.“; Routledge, London 2008

Jonathan **Smith**; „To Take Place.“; in: G. Harvey (Hrsg.); „Rituals and Religious Belief. A Reader.“; Routledge, London 2005

Heinz **Spielmann** (Hrsg.); „Kunst an der Seidenstraße. Faszination Buddha.“; Hatje Cantz Verlag, Hamburg 2003

Baruch **Spinoza** im 50. Brief an Jarig Jelles vom 2.6.1674; zitiert aus: Hartmut Zinser; „Grundfragen der Religionswissenschaft.“; Schöningh Verlag, Paderborn 2010

Michael **Stausberg**; „Religion im modernen Tourismus.“; Verlag der Religionen der Welt im Insel Verlag, Berlin 2010

Eva **Sturm**; „Konservierte Welt. Museum und Musealisierung.“; Reimer Verlag, Berlin 1991

Willem Frederik **Stutterheim**; „Tjandi Bara-boedoer: Naam, Vorm, Beteekenis.“ [1929]; engl. in Studies in Indonesian Archaeology, Den Haag 1956

Bruce M. **Sullivan** (Hrsg.); „Sacred Objects in secular Spaces. Exhibiting Asian Religions in Museums.“; Bloomsbury, London / New York 2015

Helmut **Tauscher**; „Die Buddha-Wirklichkeit in den späteren Formen des mahāyānistischen Buddhismus.“; in Perry Schmidt-Leukel; „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998

Paul **Valéry** in: „Ich grase meine Gehirnwiese ab. Paul Valery und seine verborgenen Cahiers.“ [1894-1945]; Thomas Stölzel (Hrsg.); Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2011

Paul **Valéry**; „Cahiers / Hefte.“ [1894-1945]; S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993

Friedrich Theodor **Vischer**; „Festschrift für Eduard Zeller.“ [1887]; in: Ernst H. Gombrich; „Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie.“ Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984

Hans **Waldenfels** (Hrsg.); „Lexikon der Religionen.“; Herder Verlag, Freiburg 1999

Aby **Warburg** (Text wurde nicht publiziert; gesammelt in Dieter Wuttke (Hrsg.)); „Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1952 und andere Dokumente (Saecula Spiritualia 20); Valentin Koerner Verlag, Baden-Baden 1989 (S.267)

Alan **Watts**; „Vom Geist des Zen.“ [1954]; Insel Verlag, Frankfurt am Main 2008

Claudia **Weber**; „Wesen und Eigenschaften des Buddha in der Tradition des Hinayana-Buddhismus.“; Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1994

Amy **Whitehead**; „Religious Statues and Personhood.“; Bloomsbury Academics, London / New York 2013

Lambert **Wiesing**; „Artifizielle Präsenz.“; Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2005

Annette **Wilke** / Esther-Maria **Guggenmos**; „Im Netz des Indra. Das Museum of World Religions, sein buddhistisches Dialogkonzept und die neue Disziplin Religionsästhetik.“; LIT Verlag, Zürich / Berlin 2008

Ludwig **Wittgenstein**; „Philosophische Grammatik.“ [1931/34]; Rush Rees (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984

Ludwig **Wittgenstein**; „Philosophische Untersuchungen.“ [1945]; Joachim Schulte (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003

Ludwig **Wittgenstein**; „Vermischte Bemerkungen. Ein Auswahl aus dem Nachlaß.“ [1970]; Georg Henrik von Wright (Hrsg.); Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994

Dieter **Wuttke** (Hrsg.); „Kosmopolis der Wissenschaft: E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1952 und andere Dokumente.“; Saecula Spiritualia 20, Baden-Baden 1989

Guang **Xing**; „The Concept of the Buddha: Its Evolution from Early Buddhism to the Trikaya Theory.“; Taylor & Francis Ltd., London 2010

Wolfgang **Zacharias** (Hrsg.); „Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung.“; Klartext Verlagsgesellschaft, München 1990

Li **Zehou**; „Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik.“; Herder Spektrum Verlag, 1992 Freiburg

Martin **Zeyn**; „Monitore blicken zurück.“; zum Tode Nam June Paiks erschienen am 31.01.2006 in der taz (<http://www.taz.de/!481952/>)

Heinrich **Zimmer**; „Kunstform und Yoga.“; Fischer Verlag, Berlin 1926

Monika **Zin**; „Der Wandel des Buddha-Bildes im Buddha-Bildnis. Zu den Anfängen der Buddha-Darstellung.“; in: Perry Schmidt-Leukel; „Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit.“; Eugen Diederichs Verlag, München 1998

Hartmut **Zinser**; „Grundfragen der Religionswissenschaft.“; Schöningh Verlag, Paderborn 2010

Alle Internetquellen wurden zuletzt am 03.01.2018 aufgerufen.

2. Verzeichnis der Internetquellen

<http://www.wgcd.org/policy/clink/Thailand.htm>

<http://a.northernthailand.com/chiangmai-cultural/buddhism/565-how-to-export-buddhas-out-of-thailand30.html>

<https://www.auswaertiges-amt.de/DE/Laenderinformationen/00-SiHi/SriLankaSicherheit.html>

<http://www.spiegel.de/reise/aktuell/buddha-jesus-co-thailand-will-religioese-tattoos-verbieten-a-766390.html>

www.aspacecalledpublic.de

<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/aerger-ueber-kunstaktion-am-viktualienmarkt-buddha-bewegt-1.1679470>

<http://bodhicharya.de/die-buddha-statue.html>

„Heart Shrine Relic Tour“ des Maitreya Projects (2005) www.maitreyaproject.org

Alle Internetquellen wurden zuletzt am 03.01.2018 aufgerufen.

3. Bilderverzeichnis

Abbildung 1: Empfängnis Buddha

© Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dream_Queen_Maya_BM_OA_1932.7-9.1.jpg), „Dream Queen Maya BM OA 1932.7-9.1“,

<https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/legalcode>

Abbildung 2: Stupa

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Butkara_Stupa_%28deutsch%29.jpg

(No machine-readable author provided. Jungpionier assumed (based on copyright claims). ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Butkara_Stupa_\(deutsch\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Butkara_Stupa_(deutsch).jpg)), „Butkara Stupa (deutsch)“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>)

Abbildung 3: Anbetung des Buddha

[https://s3.ap-southeast-](https://s3.ap-southeast-1.amazonaws.com/cdn.deccanchronicle.com/sites/default/files/Amaravati-Buddhist-Stupa_0_0.jpg)

[1.amazonaws.com/cdn.deccanchronicle.com/sites/default/files/Amaravati-Buddhist-Stupa_0_0.jpg](https://s3.ap-southeast-1.amazonaws.com/cdn.deccanchronicle.com/sites/default/files/Amaravati-Buddhist-Stupa_0_0.jpg)

Abbildung 4: Gandhara Buddha

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gandhara_Buddha_\(tnm\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gandhara_Buddha_(tnm).jpeg)

Abbildung 5: Mathura Buddha

Biswarup Ganguly

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inscribed_Seated_Buddha_Image_in_Abhaya_Mudra_-_Kushan_Period_-_Katra_Keshav_Dev_-_ACCN_A-1_-_Government_Museum_-_Mathura_2013-02-24_5972.JPG), „Inscribed Seated Buddha

Image in Abhaya Mudra - Kushan Period - Katra Keshav Dev - ACCN A-1 - Government Museum - Mathura 2013-02-24 5972“,

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>

Abbildung 6: Querschnitt Borobudur

en:User:Indon

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borobudur_Half_Cross_Section.png),

„Borobudur Half Cross Section“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Abbildung 7: Ostfassade Borobudurs

Michael Gunther

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_Face,_Candi_Borobudur_0962.jpg),

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>

Abbildung 8: Oberste Ebene Borobudurs

Frank Wouters, Antwerpen, Belgien

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buddha_back_borobudur.jpg), „Buddha back borobudur“, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode>

Abbildung 9: :Daibutsu (der Große Buddha); Kotoku-in Tempel in Kamakura, Kanagawa Japan

Bgabel at wikivoyage shared (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JP-kamakura-daibutsu-2.jpg>), „JP-kamakura-daibutsu-2“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Abbildung 10: Eine Buddhafigur als Ablage für Handtücher und Seife genutzt; ein fragmentarischer Buddhakopf befindet sich direkt über der Toilette

<https://deavita.com/badezimmer/asiatische-wandgestaltung-bad-feng-shui.html>

Abbildung 11: Han Chong „Made in Dresden“, München 2013

Foto: privat

Abbildung 12: Nam June Paik, „TV Buddha“, Köln 1974

<https://switchtalk.files.wordpress.com/2009/12/tv-buddha1.jpg>

Abbildung 13: Flugblatt, München 2013

Foto: privat

Abbildung 14: Buddhafigur aus Holz

Foto: privat

Abbildung 15: Buddhafigur aus Ton

Foto: privat

Abbildung 16: Buddhafigur aus Glas

Foto: privat

Abbildung 17: Buddhafigur aus Polyresin

Foto: privat

Abbildung 18: Gedankenschaubild im Prozess, 2018

Foto: privat

Alle Internetquellen wurden zuletzt am 03.01.2018 aufgerufen.

VIII. Anhang

Ehrenwörtliche Erklärung

(Gemäß § 7, Abs. 3 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Hiermit lege ich, Johanna Maria Unkhoff, geboren am 25.06.1983 in Münster, eine ehrenwörtliche Erklärung gemäß § 7, Abs. 3 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der *Friedrich-Schiller-Universität Jena* ab. Diese ehrenwörtliche Erklärung besagt, dass

- (a) mir die geltende Promotionsordnung bekannt ist; dass
- (b) ich die Dissertation selbst angefertigt habe und keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in meiner Arbeit angegeben habe; dass
- (c) mich bei der Auswahl und Auswertung des Materials sowie bei der Herstellung des Manuskripts niemand unterstützt hat; dass
- (d) ich nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen habe und dass Dritte weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Arbeiten erhalten haben, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen; dass
- (e) ich die Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit für eine wissenschaftliche Prüfung eingereicht habe; dass
- (f) ich weder diese Dissertation, noch eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht habe.

Hannover, den 17.01.2018